MICHELE BARBOSA

De A a Z,

a tradução de poema sinalizado
em língua portuguesa

Ano 2022

www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br
@atenaeditora
www.facebook.com/atenaeditora.com.br

De A a Z,

a tradução de poema sinalizado
em língua portuguesa

Ano 2022

Editora chefe
Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira
Editora executiva
Natalia Oliveira
Assistente editorial
Flávia Roberta Barão
Bibliotecária
Janaina Ramos
Projeto gráfico
Bruno Oliveira
Camila Alves de Cremo
Daphynny Pamplona
Luiza Alves Batista
Natália Sandrini de Azevedo
Imagens da capa
iStock
Edição de arte
Luiza Alves Batista

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

De A a Z, a tradução de poema sinalizado em língua portuguesa

Diagramação: Luiza Alves Batista
Correção: Maiara Ferreira
Indexação: Amanda Kelly da Costa Veiga
Revisão: A autora
Autora: Michele Barbosa

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

B238 Barbosa, Michele
De A a Z, a tradução de poema sinalizado em língua portuguesa / Michele Barbosa. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2022.

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-65-258-0417-0
DOI: https://doi.org/10.22533/at.ed.170220509

1. Tradução e interpretação. I. Barbosa, Michele. II. Título.

CDD 418.02

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná – Brasil
Telefone: +55 (42) 3323-5493
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

DECLARAÇÃO DA AUTORA

A autora desta obra: 1. Atesta não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao conteúdo publicado; 2. Declara que participou ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certifica que o texto publicado está completamente isento de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirma a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhece ter informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autoriza a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.

DECLARAÇÃO DA EDITORA

AGRADECIMENTOS

Sinto uma alegria imensurável em escrever estas palavras de agradecimento após meses de estudo que englobaram dedicação, viagens e pesquisas. Minhas primeiras palavras de agradecimento são para Deus porque Ele é bom e o seu amor dura para sempre, aos meus amigos que estiveram ao meu lado. Passamos por muitas aventuras juntos até chegar à conclusão do curso de mestrado em Linguística, foram momentos preocupantes de espera nos aeroportos, em viagens entre embarques e desembarques, tive momentos nos quais nunca esquecerei.

Agradeço a minha orientadora profa. dra. Ana Elvira Luciano Gebara por ter apoiado a escolha do tema inédito da minha dissertação, com o qual me alegrei muito ao pesquisar, escrever e aprender todos os dias desta caminhada até culminar neste livro. Nessa caminhada, percebi que um pesquisador deve estar sempre aberto ao novo, afinal esse é o objetivo das pesquisas, o fomento às descobertas. Obrigada Ana Elvira por me ensinar a pesquisar e a descobrir! Por todas as horas de conversa, pela sinceridade, pela dedicação e pelo empenho - nunca me esquecerei!

A todos os meus amigos e alunos surdos que me concederam dias de crescimento e me ensinaram uma nova maneira de ver o mundo; cada minuto com vocês foi e é muito valioso para mim! Obrigada pelo acolhimento e generosidade que são exemplares.

Penso que cada segundo, minuto ou fim de semana de estudos valeu a pena, estou feliz pelo resultado desta pesquisa - isso me instiga a continuar a pesquisar. Apaixonei-me por pesquisas, congressos e, principalmente, por realizar descobertas, refiro-me ao meu trajeto de aprendizagem pessoal que me proporcionou um crescimento imensurável como pessoa e profissional.

DEDICATÓRIA

Dedico este livro, em primeiro lugar, ao criador do universo que me capacitou para escrever esta pesquisa, às pessoas que me amam e torcem por mim, a todos os meus amigos pessoais e aos meus pais que me ensinaram os preceitos de uma vida íntegra.

Dedico este livro a toda comunidade surda cuja língua valorizo em minha pesquisa, buscando formas de disseminá-la para contribuir com questões de acessibilidade. Esse, aliás, é o desejo do meu coração, sei que serei apenas uma gota em um enorme oceano. Mas o que seria dos oceanos se não houvesse chuva? E o que seria da chuva se não houvesse gotas? A comunidade surda é a finalidade de toda a minha dedicação; pois me alinho ao apóstolo João "um grão de trigo na terra da muitos frutos", o que seria dos trigais se não houvesse quem os plantasse, uma semente serei, mas farei minha parte.

Dedico este trabalho a todos os colegas de profissão que assim como eu têm se esforçado para realizar um trabalho digno e de qualidade aos alunos surdos, mesmo que enfrentemos diariamente muitos obstáculos, pois as conquistas nos impulsionam continuar a realizar nosso trabalho!

PREFÁCIO

Caro leitor – Bem-vindo ao país de maravilhas que é a terra das Histórias ABC em Libras. Este país se situa dentro do grande continente da Literatura Surda, mas partilha uma fronteira com outro país ainda pouco conhecido: A Literatura em Libras Traduzida Para Português. Talvez você nunca tenha ouvido falar ou talvez você já conheça um ou outro destes países, mas aposto que você nunca fez o passeio em que Michele Barbosa vai nos guiar. Neste livro "De A a Z, a tradução de poema sinalizado em língua portuguesa", vamos conhecer um poema do gênero "histórias delimitadas" A a Z e visitar uma das possíveis traduções para português para que possamos entender melhor a riqueza da literatura surda e o potencial da tradução.

Para quem é o livro? Qualquer leitor com interesse em literatura surda em Libras vai gostar da exploração do contexto social e linguístico da literatura e vai se interessar muito nas descrições do poema escolhido. Para os tradutores que querem conhecer mais sobre as possibilidades da tradução literária de Libras para português, este passeio vai ser importante. Em geral, viajamos muito mais na direção do português para Libras, mas se virarmos e formos na direção oposta, veremos tudo de outra perspectiva. Conforme Sena (2018, p.10) "um dos motivos pelo qual o tradutor constitui-se também como um autor é o fato de necessitar conhecer profundamente a língua alvo da tradução - seus recursos semânticos e morfossintáticos, sua riqueza vocabular, seu manancial de ditos e provérbios - para que consiga resolver dilemas similares que o texto fonte lhe impõe." O tradutor que quiser resolver tais dilemas vai encontrar muita ajuda neste livro.

Dentro dos capítulos a seguir, Michele descreve os passos da tradução dela de um poema ABC em Libras para português. O poema de Nelson Pimenta Pintor de A a Z (1999) foi uma das primeiras obras literárias em Libras que eu conheci em 2004. Já tinha pesquisado sobre literatura em BSL (língua de sinais britânica) desde 1997, e conheci diversos gêneros de literatura surda, mas os surdos britânicos não têm a tradição de contar histórias ABC. Percebi à primeira vista que Nelson Pimenta é "craque" de Libras. O poema O pintor parece ser algo simples em que vemos 27 sinais com configurações de mão do alfabeto manual de A a Z. Mas Michele Barbosa nos mostra, neste livro, que o poema não é nada simples, mas sim uma performance complexa de uma narrativa poética com pleno uso de espaço, incorporação, expressão não manual, ritmo – e bastante humor.

Traduzir este poema de forma fiel enquanto criar algo acessível seria impossível. Concordamos com a tradutora, que a transcriação, proposta por Haroldo de Campos, seja uma boa opção. Mas, de que forma vamos compor uma nova versão por meio de tradução?

O primeiro passo da tradução é conhecer o contexto da obra. Antes de começar a sua tradução, a Michele contextualiza bem a Literatura Surda e os gêneros em que O

Pintor se situa. Ela nos guia pelos contextos socioculturais dos poemas na Literatura Surda e apresenta as pesquisas sobre o gênero de Histórias ABC. Finalmente, ela fala um pouco sobre o autor surdo. A tradutora ouvinte deve entender o contexto autoral e sociocultural e a estrutura linguística dos poemas A-Z. Sem isso não conseguimos traduzir nada que valorize o original.

Feito. Pronto para traduzir, então?

Ainda não. Agora precisamos pensar que tipo de tradução seguiremos. Em que vamos focar? A forma do poema ou o conteúdo? Michele, nossa guia tradutora, decidiu a focar na forma – priorizando as letras do alfabeto, tanto em português quanto em Libras. Há muitas outras possibilidades, mas essa foi a escolha dela, e depois de pegar este caminho, ela mostra o que podemos fazer com a tradução visual, visitando a poesia concreta para pensar no verbal, vocal e visual e até usando desenhos, quase (apenas quase) não verbal.

E agora? Vamos traduzir?

Ainda não. Paciência, Sr. Leitor. O próximo passo é estudar detalhadamente o texto fonte – e a performance do texto. O leitor, ao acompanhar Michele pelo passeio de análise do início A ao final Z, vai perceber a riqueza imensa do poema e a sua performance.

E já. Vamos começar.

SENA , Juliana Perim. Tradução de poesia concreta do português para a Libras: transcriando um poema de Paulo Leminski. Monografia apresentada ao Departamento de Psicologia da Universidade Federal de São Carlos, para obtenção do título de bacharel em Tradução e Interpretação em Língua Brasileira de Sinais e Língua Portuguesa. 2018.

SUMÁRIO

RESUMO

O Brasil adotou a proposta de Educação Bilíngue (o ensino de Libras e Língua Portuguesa para surdos) como está regulamentado pelo decreto federal nº 5626/2005. Para cumprir com êxito essa proposta, no entanto, é necessário oferecer aos surdos variedades de materiais didáticos de qualidade. É imprescindível, também, oferecer estratégias e metodologia de ensino que contemplem os dois idiomas, como literatura surda em que haja composições de surdos e textos traduzidos nas duas línguas (de Libras para Língua Portuguesa e da Língua Portuguesa para Libras) cujo propósito é que questões linguísticas sejam abordadas quanto ao processo e aos recursos utilizados na tradução. Esta pesquisa se refere a uma proposta para essas ações, a tradução de Libras para Língua Portuguesa por isso discorrer sobre a Literatura Surda é extremamente relevante uma vez que é a expressão da própria comunidade surda (MOURÃO, 2011) relacionada à identidade de surdos. Para estes, os poemas permitem novas possibilidades de elocução e expressividade (PRADO e PEIXOTO, 2011). Nesta pesquisa, analisou-se o poema de Nelson Pimenta Pintor de A a Z (1999) que se insere na tradição do gênero Histórias ABC (SUTTON-SPENCE e KANEKO, 2016) e se propôs uma tradução de Libras para a Língua Portuguesa para o poema. Na análise, verificou-se se tratar de uma obra repleta de classificadores que consistem em sistemas de morfemas obrigatórios. Na Libras, esses morfemas são as configurações de mãos que marcam certas características de um objeto nas línguas de sinais, (FRISHBERG,1975, KEGL e WILBUR, 1976; SUPALLA, 1978 apud FELIPE 2006). Com base nesses dados, foi realizada a análise estilística dos sinais em Libras mostrando o potencial expressivo desse idioma. O trabalho baseia-se na tradução interlingual (JAKOBSON, 1975), tradução da Língua Portuguesa escrita para a Libras, tradução interssemiótica (JAKOBSON, 1975), da língua oral e escrita para a língua verbo-visual e a tradução etnocêntrica (BERMAN, 2013), uma tradução cultural, cuja proposta é tornar possível a tradução trazendo a própria cultura para recuperar os recursos da língua fonte para outros, próprios da língua alvo. A pesquisa busca explicar as escolhas realizadas pela tradutora-pesquisadora nesse processo de transcriação (NÓBREGA, 2006) e apresenta uma proposta de ilustração que pretende dialogar com o texto em um processo sincrético, de discurso misto (HOEK, 2006).

INTRODUÇÃO

Para os surdos, o desenvolvimento de sua língua tem mais importância que as línguas orais têm para os ouvintes, isso ocorre devido ao fato de os surdos lutarem para desenvolvê-la em todos os aspectos – ensino, estudos sobre a língua, reconhecimento social. Por constituírem um grupo minoritário, geralmente os surdos são oprimidos pelas línguas majoritárias, as línguas orais. Para Quadros e Karnopp (2004), as línguas de sinais possuem as mesmas propriedades que qualquer outra língua. São elas: versatilidade, flexibilidade, arbitrariedade, descontinuidade, criatividade, produtividade, dupla articulação e dependência estrutural. Dessa forma, as línguas de sinais não são inferiores às línguas orais por serem espaço-visuais, uma vez que são línguas complexas e expressivas, e que, por meio delas, é possível compor todos os gêneros correspondentes às ações sociais da comunidade surda, inclusive aqueles cuja função é demonstrar emoção, representar ideias e sentimentos.

Muitas vezes, é preciso lembrar que os direitos dos surdos estão assegurados pela legislação federal. A lei federal nº 13.146, de julho de 2015, institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência e dispõe sobre o direito dessas pessoas à igualdade e à não discriminação, ao atendimento prioritário, ao direito à vida, à habilitação e à reabilitação, à saúde, à moradia, ao trabalho, à educação, entre outros. Ela dispõe acerca de direitos essenciais entre eles à educação que, além de um direito essencial, implica questões de acessibilidade.

Uma das formas de desenvolver esse acesso é pela literatura, no caso da comunidade surda brasileira, a literatura visual. Dado o período ainda pequeno de tempo em que Libras tem buscado e alcançado legitimidade em nosso país e dada a convivência com línguas escritas com tradição milenares como a Língua Portuguesa, muitas vezes a literatura visual se vale das traduções de textos de línguas hegemônicas, como aconteceu no passado com as línguas europeias periféricas[1]. Com o passar do tempo, o contato desses sistemas literários permite também o desenvolvimento das línguas não hegemônicas e uma troca efetiva. Assim, disseminar obras literárias para alunos surdos é tornar a escola acessível, pois, segundo Candido, “[...] o respeito pelos direitos humanos, e a fruição da arte e da literatura em todas modalidades e em todos os níveis é um direito inalienável” (1989, p. 126). O autor defende que todos devem ter acesso à cultura em todos os níveis, considerando a literatura como um instrumento capaz de tornar a sociedade mais justa.

Assim, em nosso percurso com o ensino de Libras e o exercício de intérprete

1. Conforme Darin explica, a tradução teve um papel importante na constituição das línguas e da literatura: “Em seu livro ‘Os tradutores na história’, (1995, tradução Sérgio Bath, 1998), Delisle e Woodworth discorrem sobre o trabalho dos tradutores ao longo dos séculos e seu impacto na vida intelectual e na evolução do pensamento. Os autores refazem o percurso trilhado pelos tradutores, reconstruindo a história da tradução a partir das personalidades que deixaram marcas na profissão, quer seja inventando alfabetos, enriquecendo línguas, **estimulando o surgimento de literaturas nacionais**, disseminando o conhecimento (1998, p. 11) ou elaborando dicionários valiosos” (DARIN, 2005, p. 2) (grifo nosso).

estão localizadas as razões para o trabalho aqui desenvolvido. Nosso trabalho teve início em 2011, na Prefeitura Municipal de São Sebastião, com aulas de Libras para crianças ouvintes. O objetivo era, naquele momento, favorecer a inclusão social e educacional. Em 2014, após a conclusão da especialização *lato sensu* com ênfase em Língua Brasileira de Sinais, deu-se início ao trabalho como professora bilíngue em escolas regulares de ensino na mesma prefeitura. Neste mesmo ano, alia-se a essas atividades a interpretação, de forma voluntária, nos cultos para os surdos em uma igreja evangélica situada em Caraguatatuba, Litoral Norte de São Paulo. No ano seguinte, 2015, foi assumido um cargo público na Prefeitura Municipal de Caraguatatuba de professora de educação básica, a convite comecei a atuar no setor de Educação Inclusiva como professora especialista em Libras, também atuando como professora bilíngue em escola de ensino regular. Neste ano comecei a lecionar na educação superior como professora visitante em cursos de segunda graduação e pós-graduação, todas as disciplinas ministradas eram na área de Libras e educação especial.

Nesses anos de trabalho, percebemos (e continuamos a perceber) uma grande escassez de obras literárias destinadas ao público surdo nas escolas regulares. Eram locais em que se falava em educação bilíngue[2], embora, no cotidiano, a realidade que se constatava eram crianças surdas sem conhecimento de sua língua (Libras), nem sequer ter contato com outras crianças que possuíssem a mesma deficiência, e sem produções sinalizadas.

Como, para os surdos, o desenvolvimento de sua língua tem significado mais profundo que as línguas orais têm para os ouvintes, afinal a comunidade ouvinte não tem empecilhos para desenvolver seu idioma, essa situação preocupava-nos, os educadores, que tínhamos sob nossa responsabilidade esse alunado.

Tendo esse pressuposto para o trabalho apresentado, buscamos materiais que pudessem auxiliar esses alunos no processo complexo de alfabetização bilíngue, por isso fomos os primeiros educadores da rede municipal a adotar o material da Prefeitura de São Paulo “Programa Ler e Escrever / Caderno de Apoio Aprendizagem Libras” (Secretaria Municipal da Educação da Prefeitura de São Paulo, 2012). Apesar de um conhecimento prévio de outros materiais visuais publicados pelo Ministério da Educação - MEC e pelo Instituto Nacional de Educação de Surdo - INES, foi somente no material disponibilizado pela Prefeitura de São Paulo que encontramos muitos gêneros literários e produções realizadas por surdos em uma sequência didática desenvolvida por especialistas para esse público. Dessa forma tivemos contato com o poema de Nelson Pimenta, *Pintor de A a Z*,

2. Educação Bilíngue: Essa definição encontra-se em uma publicação do MEC no fascículo para *Abordagem Bilíngue na Escolarização de Pessoas Surdas*. “De acordo com o Decreto 5.626, de 5 de dezembro de 2005, as pessoas com surdez têm direito a uma educação que garanta a sua formação, em que a Língua Brasileira de Sinais e a Língua Portuguesa, preferencialmente na modalidade escrita, constituam línguas de instrução, e que o acesso às duas línguas ocorra de forma simultânea no ambiente escolar, colaborando para o desenvolvimento de todo o processo educativo” (ALVEZ, FERREIRA, DAMAZIO, 2010, p.9).

no Caderno de Apoio Aprendizagem Libras do 1º Ano, material da Secretaria Municipal da Educação da Prefeitura de São Paulo (2012).

Nelson Pimenta[3], o autor do poema, foi o primeiro ator surdo profissional no Brasil, estudou nos Estados Unidos da América onde teve contato com estudos linguísticos em línguas de sinais, que influenciaram na composição do poema *Pintor de A a Z* devido a recorrente utilização dos classificadores. Segundo Rutherford (apud SUTTON-SPENCE e KANEKO, 2016) as *Histórias ABC* eram composições muito comuns na América do Norte, talvez Pimenta tenha sido influenciado por essas obras nesse período de pesquisas nos EUA. No Brasil, elas foram uma novidade inaugurada por Pimenta na Língua Brasileira de Sinais.

Por meio do contato com o poema, surgiu, como afirmamos anteriormente, o tema desta pesquisa, fruto de uma necessidade de trabalho e de um grande sonho: contribuir para o crescimento e a disseminação da literatura sinalizada, como meio de estimular o interesse, a valorização e o respeito dos ouvintes a essa literatura, além de possibilitar o desenvolvimento dos surdos, que compreende aspectos linguísticos, educacionais, culturais, sociais, éticos e de direitos humanos por meio da análise estilística do poema em Libras, pois quando o surdo conhece e domina seu idioma, passa a ter acesso aos seus direitos.

Nesse horizonte de preocupações, a pesquisa analisa o poema sinalizado em Língua Brasileira de Sinais (Libras) *Pintor de A a Z*, de Pimenta, parte da literatura Surda do Brasil, Literatura Visual, incluída em materiais de alfabetização bilíngue para o público infantil, o que segundo Sutton-Spence & Kaneko (2016) não é comum nas *Histórias ABC* que geralmente não são compostas para crianças e não têm a finalidade de alfabetizar.

O objetivo não é alterar a tradição histórica das *Histórias ABC* que frequentemente não são compostas para adolescentes, mas elaborar uma proposta de tradução que chame a atenção da comunidade ouvinte a questões linguísticas de Libras, para valorizá-la como língua e elemento fundamental na alfabetização de surdos. Isso ocorrerá por meio de uma análise estilística, elencando categorias de análise linguística e investigando os passos necessários para realizá-la, processo que inverte o vetor mais comum da atividade tradutória a partir da Língua Portuguesa para Libras.

O ponto de partida, nesse quadro de proposições e metas, foi a identificação dos recursos linguísticos no texto fonte, tendo como referencial teórico a Estilística discursivo-textual (MARTINS, 2003) para manter a expressividade e a poeticidade no processo tradutório, valorizando a língua de partida e mantendo a coerência na língua de chegada, de modo a favorecer a inclusão de pessoas surdas pela difusão da cultura Surda por meio da análise estilística de sua literatura ao destacar os recursos expressivos de Libras. Nesse

3. A biografia de Nelson Pimenta está disponível em: <http://www.paulinas.org.br/editora/?system=autoresilustrado-res&action=detalhes&autor=009865>. Acesso em: 20.10.2016.

aspecto, esta dissertação é mais importante para os ouvintes que irão adquirir um novo olhar a esse idioma a partir da análise do *corpus* em questão.

Ao identificarmos e analisarmos os elementos que constituem a expressividade do texto poético em Libras, foi possível buscar processos equivalentes e mesmo criativos que traduzissem não a língua em si como muitos pensam sobre tal processo, mas o projeto do texto que segundo Laranjeira (2003) é o que o tradutor de poesia deve fazer.

Tendo surgido de uma necessidade real vivenciada, o percurso das investigações realizadas ocorreu da seguinte forma: foram efetuadas pesquisas bibliográficas objetivando averiguar categorias de análise para identificar os elementos constitutivos do poema em Libras, e para analisar os efeitos expressivos do *corpus*. Em seguida, foi necessário descrever os elementos linguísticos utilizados por Pimenta por meio dessas categorias, e, após essas aproximações resultantes da reflexão, foi desenvolvida a proposta de tradução do poema para a Língua Portuguesa.

Além da Estilística, utilizamos os estudos de Literatura Surda, sobre Libras, Tradução e Poemas.

A estrutura do trabalho baseou-se nas demandas surgidas no contato com os materiais e as inquietações resultantes da carência existente. Para tanto, cada capítulo desta pesquisa se completa para a concretização do objetivo de apresentar um poema da cultura Surda em Língua Portuguesa, possibilitando não somente a troca entre as comunidades ouvinte e surda, como também permitindo que os alunos surdos possam se reconhecer no poema original.

Assim, o primeiro capítulo "Literatura Surda" mostra essa literatura como um dos constituintes da cultura e da identidade do surdo - a riqueza e as possibilidades da Literatura Visual - e indica a falta de recursos tecnológicos do passado que não permitiram que as produções em Língua de Sinais fossem disseminadas. Discute-se também o tripé autor-obra-leitor, mostrando o papel do autor como aquele que consegue elaborar suas experiências na obra e ensinar aos ouvintes a ter um novo olhar sobre a Literatura Visual. Em um primeiro momento, o tradutor é um espectador desse tripé e será um co-partícipe do autor na tarefa de transcriar a obra em análise. Co-partícipe se refere a questão da transcriação, uma tarefa em que o tradutor se esforça para manter as ideias do autor e tem uma participação direta no poema ao traduzi-lo para uma língua de modalidade diferente, na qual ele precisa encontrar recursos linguísticos para transmitir a significância de um texto poético sinalizado em uma língua oral e escrita.

No capítulo "Tradução", foi necessário identificar e aliar processos tradutórios que se completassem e fossem capazes de fornecer o instrumental para traduzir o poema. Foram selecionadas três concepções de tradução: a interlingual, a intersemiótica e a etnocêntrica para que, a partir delas, se definisse a abordagem a ser adotada na elaboração da proposta.

Após a análise inicial, observou-se que, no poema de Pimenta, o uso de classificadores assumiu um papel central. Sendo assim, julgou-se necessário esclarecer o que são os classificadores, como se caracterizam e qual sua função na Libras. No capítulo denominado "Classificadores", fez-se uma resenha do conceito e a indicação de como ocorre em Libras e na poesia sinalizada.

O capítulo "O porquê das escolhas?" foram identificados os recursos linguísticos utilizados pelo poeta bem como assinalada a escolha dos elementos linguísticos para concretizar o projeto do poema (LARANJEIRA, 2003) na tradução, apontando a justificativa para cada um deles.

Nas "Considerações Finais", apresentaram-se os resultados obtidos na pesquisa e seu propósito de disseminar a Literatura Visual para a comunidade ouvinte, agregando valor a Libras como segundo idioma oficial do país, mostrando sua singularidade expressiva, contribuindo para educação, humanização, inclusão social e formação do surdo sujeito e cidadão.

A expectativa é que, partindo dessas ações e desses procedimentos que contribuíram para inclusão escolar de pessoas surdas inseridas no sistema regular de ensino por meio da alfabetização bilíngue - ao oferecer estratégias de análise estilística em Libras e uma proposta de tradução importante para comunidade ouvinte que não conhece Libras -, ambas podem ser utilizadas por professores e apreciadas por surdos que tenham maturidade linguística para isso.

CAPÍTULO 1

LITERATURA SURDA

> Assim como é difícil fazer um conceito de Literatura em geral, também não há uma definição única para Literatura Surda. Ela envolve representações produzidas por surdos, onde se produzem significados partilhados em forma de discurso - sem eles, não há representação surda. Os significados são modificados dentro do círculo da cultura e o sujeito não cria sozinho a cultura, já que sempre há o coletivo produzindo significados. (MOURÃO, 2012, p.2).

A Literatura Surda ou Literatura Visual[1], a cultura, e a identidade dos surdos estão diretamente interligadas a Libras, pois a língua é um fator de identificação do indivíduo.

Por meio da língua, a comunidade surda constitui sua identidade e sua cultura, dessa forma, os participantes dessa comunidade convencionalizam[2] os sinais, criando representações do mundo. Já o estabelecimento da literatura ocorre de forma coletiva, dentro da comunidade surda, nas interações sociais e na troca de experiências vivenciadas por essa comunidade.

Por essas razões, esta pesquisa compreende Literatura Surda como as narrativas, as piadas, os poemas, as adaptações (que vão além das traduções). Nestas, encontram-se características culturais da comunidade Surda como em *A Cinderela Surda*, *O Patinho Surdo* entre outros, que são contados em línguas de sinais. De uma forma geral, os gêneros literários em línguas de sinais são narrativas, nas quais estão incluídos contos, fábulas, poemas entre outros, pois, da mesma forma que é possível criar narrativas em poemas orais, por exemplo nas cantigas de roda infantis ou nos desafios dos repentistas, também é possível narrar histórias nos poemas em Libras, é o que ocorre no poema de Pimenta *Pintor de A a Z*.

O termo narrativa se refere aos gêneros cujos tipos textuais predominantes são os narrativos[3]. O referente interno é seu elemento central, daí também a denominação gêneros ficcionais. Os elementos constitutivos de uma narrativa são: o espaço, local onde ocorre a história; o tempo, a cronologia em que se desencadeia a narrativa; os personagens

1. O uso dos termos Literatura Surda e Literatura Visual vem dos estudos dessa literatura nos diversos países e comunidades em que ocorrem. No nosso caso, a Literatura Surda se refere à produção literária em Libras.

2. Convenção: O objeto é representado pelo símbolo por meio de uma convenção, de um instinto natural ou de um ato intelectual, ainda que não haja qualquer relação factual ou ação entre o símbolo e este objeto (PEIRCE, 2005 apud PIVETA, 2013, p.263).

3. Exemplos de gêneros narrativos orais ou escritos: conto maravilhoso, conto de fadas, fábulas, lendas, narrativas de aventura, de ficção cientifica, de enigma, mítica, histórias engraçadas, biografias romanceadas, romance, romance histórico, novela fantástica, conto, crônica literárias, adivinhas, piadas. (DOLZ & SHNEUWLY apud BARBARA & CELANI, 2004).

essenciais para a história, divididos entre protagonistas e antagonistas, e o narrador, que pode ser narrador personagem (aquele que conta e participa da história), o narrador observador (não participa da história) e o narrador onisciente (organiza e revela a narrativa por ter acesso a tudo que os personagens pensam e sentem). No poema *Pintor de A a Z*, o narrador é personagem, o pintor, único personagem que narra todos os acontecimentos.

Ao fazer um paralelo entre a literatura ouvinte e a literatura surda, notam-se semelhanças como as potencialidades expressivas dos poemas nas duas línguas e a possibilidade de os poemas serem narrativas. É possível criar metáforas[4] em Libras e em Língua Portuguesa, isso ocorre porque os sinais daquela representam as coisas do mundo da mesma forma que as palavra desta, sendo assim uma comparação imagética é estabelecida entre os elementos por meio dos seus significados, agregando estilo e expressividade aos textos em Libras e em Língua Portuguesa.

A principal diferença é o suporte dos textos. Na Língua Portuguesa, o suporte é o som ou qualquer superfície física (papel) ou virtual (tela). Já nos textos da Literatura Surda, o suporte se dá no espaço corporal quando o texto é apresentado como evento ou os espaços digitais, DVDs, unidades de armazenamento como os *pendrives* quando se tratar de gravação.

Hoje, realiza-se o registro de muitas narrativas em línguas de sinais devido ao avanço tecnológico, mas a literatura surda como a literatura oral das línguas orais existiu, desde que a comunidade surda se constituiu no mundo, sem que, no entanto, ficassem documentados esses textos por não terem, na época, tecnologia para gravação.

São recursos que contribuem para o avanço de pesquisas na área, para a propagação da Literatura Surda e para o registro dessas narrativas que implicam, concomitantemente, o registro da história dos surdos. Contar histórias não é apenas um hábito antigo da sociedade, e sim uma condição inerente à necessidade dos seres humanos de se comunicar, entretanto, por falta de recursos adequados, os surdos perderam muito de sua história. Como Literatura Surda é inerente a sua comunidade, à medida que os surdos lutavam por uma forma de viver, também buscavam formas para comunicar a sua cultura e identidade, sendo narrativas, histórias, piadas, contos, entre outros, algumas delas.

A Literatura Surda tem duas funções primordiais para a comunidade surda, a função formativa e a integradora; "a primeira contribui para a formação do homem – do indivíduo leitor, enquanto a segunda leva o leitor a refletir sobre coisas no mundo e assim privilegia o significado em vários contextos" (LIMA, PESSOA, SCHEMBERG, 2012, p.12). Assim propicia ao surdo conhecimento e reflexão sobre sua língua, seja pelas traduções que são realizadas da Língua Portuguesa para Libras, ou pelas adaptações para a cultura Surda como *A Cinderela Surda*, ou ainda pela criação, quando o surdo compõe, em Libras, um

4. Metáfora: Tropo em que a significação natural de uma palavra é substituída por outra, só aplicável por comparação subentendida (FERREIRA, 2010, p.502)

gênero literário, recriando algo já conhecido ou propondo algo inerente à cultura surda.

Dessa forma, a Literatura Surda contribui para formação do surdo na qualidade de leitor, viabiliza sua inclusão social, educacional e o principal sua formação como sujeito, como propõe Candido (1989, p. 112) "talvez não haja equilíbrio social sem literatura", ao defender que a literatura está em todas as esferas da sociedade e que todo ser humano está exposto a essa gama de gêneros literários diariamente, anedotas, fábulas, lendas, entre outras. Para ele, a literatura é um fator indispensável de humanização; esse é o valor que a Literatura Surda tem para os surdos; mais que seu desenvolvimento pedagógico ou educacional, ela representa os direitos humanos.

1 I GÊNEROS DA LITERATURA SURDA

Para que a literatura se desenvolva, é necessário o tripé autores-obras-público. Para cada grupo social, de acordo com seus valores, alguns gêneros se sobressaem e sobrevivem em virtude dessa legitimação, resultado das interações sociais. Como vimos no item anterior, na cultura surda, as narrativas têm valor por preservarem a memória desse grupo, promovendo modelos e apontando direções para os sujeitos surdos.

Em cada país, há uma cultura diferente, por isso a literatura surda não é universal, mas adere à cultura e às tradições do país a qual pertence, vivenciando-as dentro dos valores e da cultura Surda local. Como a educação está ligada ao ensino de Libras e da literatura Surda, os métodos de orientação têm sido responsáveis também pela forma como os estudos linguísticos em Libras e os estudos literários ocorrem, uma vez que a adoção de um ou outro método repercute na maneira da comunidade compreender a língua de sinais e a literatura.

O bilinguismo, abordagem presente em várias instituições educacionais -prática regulamentada no Brasil pelo decreto 5626/2005[5], tem influenciado diretamente as línguas de sinais. Um exemplo disso é a utilização das letras manuais, um elemento estrangeirizador[6], pois essas letras foram incorporadas e adaptadas às línguas de sinais, já que são oriundas das letras do alfabeto, ou seja, da escrita das línguas orais. Isso ocorre porque, em uma formação bilíngue, na qual os surdos são expostos diariamente, é necessário que eles se apropriem das duas línguas a sua e a da comunidade ouvinte do país ao qual pertencem, por isso esse processo influencia diretamente suas obras e criações literárias.

O que é corriqueiro e comum da comunidade ouvinte não é na comunidade surda, como o fato de muitos surdos ingressarem na escola sem conhecer sua língua (Libras). Isso ocorre devido aos obstáculos relacionados à acessibilidade que implica a valorização

5. Decreto 5626/2005: dispõe sobre políticas de inclusão para pessoas surdas bem como a exigência da formação dos profissionais de Libras, o processo de escolarização bilíngue, garantia de atendimento clinico, entre outros.
6. Estrangeirismo: palavra ou frase estrangeira incorporada numa língua (FERREIRA, 2010, p.321);

de Libras e a formação dos autores surdos. Infelizmente, ainda hoje, poucos surdos no Brasil têm, desde sua infância, a oportunidade de aprender Libras com profissionais especializados, resultado da falta de políticas públicas para esses surdos. Apesar de haver leis que subsidiam direitos essenciais a esse público, há pouca mão de obra qualificada e famílias desinformadas, ocasionando, então, uma escassez de autores surdos que não têm acesso à educação de qualidade.

A literatura das línguas orais já tem consolidada as formas de divulgação que permitem a constituição de comunidades de leitores e escritores, ao passo que os surdos ainda estão começando a legitimar esses espaços.

Além disso, as obras literárias em Libras compostas por surdos são dependentes de uma série de ações externas (políticas e educacionais), conforme exposto aqui, e as necessidades do público (da comunidade surda) são inerentes às necessidades do autor surdo, afinal, para que as obras literárias cheguem ao público, é primordial que elas sejam produzidas e divulgadas.

> Leitores ou ouvintes podem ter ideias ao ler ouvir textos, possibilitando o surgimento de outros autores e outras obras literárias. A literatura inclui o conjunto de contos de fadas, poemas, piadas, crônicas, contos, mitos, lendas, e outros gêneros (MOURÃO, 2011, p. 22).

A Literatura Surda é fundamental para a constituição do cidadão. Disponibilizar uma gama de gêneros da Literatura Surda para os surdos resulta no desenvolvimento desses indivíduos como sujeito, no aspecto sócio-cognitivo-emocional, para aquisição de conhecimento em diversas áreas, compreensão dos valores e das formas de convivência social, para expressar emoções e sentimentos, entre outros. Além disso, o acesso aos gêneros da Literatura Surda oportuniza possibilidades de criação, evidencia o potencial que cada membro da comunidade surda pode alcançar.

A cultura Surda se desenvolve em ambientes em que ela se apresenta como cultura específica, como nas piadas em que surdos fazem com trocadilhos, com narrativas que rompem a expectativa relativa à situação apresentada, como nas piadas das comunidades ouvintes, e tal, como nessas piadas, há a escolha de um estereótipo que é alvo das chacotas – esse elemento também ajuda a valorizar o surdo em relação às outras comunidades que o cercam.

Embora os estudos sobre Literatura Surda sejam recentes, os surdos sempre realizaram suas produções em línguas de sinais, e em outras línguas na modalidade escrita.

> Existiam poetas Surdos nos séculos XVIII e XIX. Provavelmente, a não especificação de que esses poetas, além de produções escritas tinham, também, poemas em língua de sinais, se dava pela impossibilidade de registro do poema sinalizado. (PRADO; PEIXOTO, 2011, p.10).

Outro gênero encontrado na literatura Surda é o poético. Há poemas traduzidos da Língua Portuguesa e, em menor número, de outras línguas, e poemas em Libras. Os gêneros poéticos são o objeto deste trabalho pelo fato de expressarem o potencial da linguagem, tornarem o leitor sensível à apreciação dos recursos estilísticos da língua e do gênero, permitirem o desenvolvimento da leitura estética[7], propiciarem momentos de reflexão e mostrarem as possibilidades da língua. Embora contextos históricos tenham causado (e muitas vezes ainda causem) entraves nesse processo tão importante para a comunidade surda, é possível encontrar produções[8] de surdos, que permitem o acesso à cultura surda.

2 | POEMA NA LITERATURA SURDA

Jakobson (1975, p.130) define que "a função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação" e, dessa forma, institui a função poética como aquela centrada na mensagem. Embora hoje, em tempos de estudos do discurso, essa afirmação possa conter traços estruturais, ela permite que vejamos o funcionamento de uma forma de organizar o texto que não se limita à materialidade, mas pode, a partir dessa materialidade, estender-se a suas formas de circulação, à ocupação do suporte e às diferentes demandas que o texto faz com seus interlocutores. Por essa razão, a função poética está presente em vários domínios como o da propaganda, o do jornalismo, em especial o literário, porém, no domínio literário, especificamente nos gêneros poéticos, a projeção de um eixo sobre o outro se acentua e essas combinações que estão desde o nível sonoro (ritmo, rima, aliterações e assonâncias), passando pelo lexical (escolha de palavras e figuras a elas relacionadas), pelo sintático, até chegar ao enunciativo (as vozes presentes, a intertextualidade), construindo a unidade em rede do poema.

Exatamente porque os gêneros poéticos têm função social e estética, podem assumir, além de todos os temas, as diferentes perspectivas, permitindo a expressão dos sentimentos, das sensações e ideias. Assim como os poemas permitem grande possibilidade de expressividade nas línguas orais, nas línguas de sinais, também possibilitam ao surdo criar, imaginar, expressar-se e manifestar sua cultura.

> A poesia pode ser composta nas línguas orais que permitem todos esses recursos, e também nas línguas de sinais que são espaço-visuais, mas permitem ao Surdos transmitir a mensagem como "obra de arte" combinar, criar, modificar e brincar com os sinais, porque "o que se defende é que através da literatura é possível explorar a fantasia e a imaginação, além de diferentes formas de linguagem e experiências culturais (LIMA; PESSOA; SCHEMBERG, 2012, p.6).

---

7. Leitura Estética: "[...] a atenção está focalizada na experiência vivida na hora da leitura [...]" (GEBARA, 2012, p.25).

8. Produções em Libras: *Homenagem a Santa Maria*, de Alan Henri. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9LtOP-LLx0Y>. Acesso em: 07.10.2016. *Voo sobre o rio*, de Fernanda Machado. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YaAy0cbjU8o>. Acesso em: 07.10.2016.

É consenso que os surdos, desde sua alfabetização, devem ser incentivados a escrever e produzir textos em vários gêneros (em Língua Portuguesa e em Libras): narrativas, poemas, entre outros. Destacamos os gêneros poéticos porque "conforme exposto os poemas em língua de sinais evidenciam especificidades dos sujeitos surdos visando romper com padrões normativos hegemônicos estabelecidos socialmente" (OLIVEIRA, 2015, p.8).

A poesia em Libras possibilita, dentro desse quadro, o rompimento do uso comum da língua para uma linguagem mais expressiva, livre, em que as experiências visuais estarão mais presentes. As composições também permitem ao surdo o conhecimento de seu idioma, a construção de sua identidade, valorização de sua cultura e o registro de sua história, se pensarmos na produção e leitura desses textos em ambiente escolar e afins.

O poeta surdo constrói novas possibilidades ao compor poemas em línguas de sinais, ampliando os limites de expressão em Libras, possibilitando a construção de novos conhecimentos ao levar outros surdos ou ouvintes a observarem o mundo de outra forma, dando valor estético e expressivo aos sinais.

As composições poéticas em Libras apresentam aos surdos, em especial às crianças surdas, estratégias estéticas que propiciam o desenvolvimento da exploração lúdica da língua, por meio de recursos muito conhecidos da Língua Portuguesa, e também utilizados na Língua Brasileira de Sinais.

> As crianças surdas aprofundam seu conhecimento e aprendizagem pela descoberta da fantasia, da cultura e da língua de sinais, de modo que assim possam perceber e comparar o mundo dos surdos e dos ouvintes. (LIMA; PESSOA; SCHEMBERG, 2021, p. 2-3).

Para ler, experienciar cada gênero, é necessária uma postura de leitura. Para os gêneros poéticos, essa postura está na leitura estética que sensibiliza o leitor para uma leitura de mundo, para questões expressivas, instiga a curiosidade, faz que ele se atente para os significados e usos expressivos dos sinais, para os quais precisa desenvolver a habilidade de interpretar.

Trabalhar poemas em línguas de sinais, em especial com crianças surdas, oportuniza momentos de reflexão sobre a própria língua, momentos de brincadeiras e descobertas, sendo imprescindível para formação dessas crianças na qualidade de leitoras.

3 | GÊNERO *HISTÓRIAS ABC*

O que estruturam a literatura das línguas de sinais e o folclore[9] são as histórias,

9. Folclore**:** "o impacto da poesia no folclore e o seu papel na constituição e tradução da identidade de um povo" (KARNOPP apud QUADROS E SUTTON-SPENCE 2006, p. 112 e 113). "O folclore já era produzido antes mesmo do registro em vídeo, considerando que antes desse registro sempre ocorriam encontros de surdos nas associações, eventos etc." (SILVEIRA, 2013, p.18). Portanto o folclore para a comunidade surda é intrínseca a sua cultura, identidade e tradição.

pois o conjunto de crenças, tradições, costumes e conhecimento é transmitido por meio destas.

Essas histórias podem ser contadas de várias formas por meio de contos, fábulas, novelas, piadas, entre outros. Em todo o mundo há histórias em línguas de sinais, cada uma delas carrega em si questões culturais da comunidade surda a qual pertence, sendo possível que uma cultura proveniente de um país influencie a cultura de outro.

Essa influência cultural pode ocorrer por intermédio de gêneros literários, música, diversidade étnica que um país pode ter em sua constituição, intercâmbios culturais e pesquisa, entre outros. Nesse contexto, a influência das *Histórias ABC* ocorreram por meio da literatura, um gênero que não existia na literatura brasileira e, possivelmente, foi influenciado pela literatura norte americana.

O presente subcapítulo discorre sobre o gênero *Histórias ABC*, sua tradição, função e categoria ao qual se integra. Serão elencados estudos realizados por Sutton-Spence & Kaneko, especialmente nos capítulos 5 e 19 (2016).

Na literatura visual, as categorias são divididas de acordo com seu conteúdo, sua forma e origem, afirmam Sutton-Spence e Kaneko. Sendo esses os critérios utilizados por eles para pesquisar as categorias que, nas narrativas, terão um papel fundamental, inclusive para esta pesquisa. Para os autores, é preciso "considerar algumas destas categorias, tendo em mente a ideia de que elas podem ser determinadas por seu conteúdo, forma, origem ou público[10]" (2016, p.45, tradução nossa).

Epistemologicamente a palavra "narrativa"[11] vem do Latim *narrare*, "contar, narrar", havendo várias formas de narrar algo, por meio de filmes, animações, entre outros, ou seja, a forma e o tema podem ter variações, porém o narrador sempre realizará uma ação.

Essas formas e esses temas variáveis ocorrem nas narrativas surdas, cujos tipos predominantes são o narrativo e descritivo, pois melhor de adequam a história. É comum encontrar o relato de experiências peculiares nessa comunidade, afinal a percepção visual do surdo é imprescindível em sua composição.

> As histórias podem ser contadas em uma forma tradicional de narrativa, mas podem também ser contadas em uma forma mais poética ou em um drama teatral porque seu conteúdo é o foco principal e como são contadas é menos importante para sua categorização (SUTTON-SPENCE; KANEKO, 2016, p.47, tradução nossa).[12]

Pimenta categorizou *Pintor de A a Z* no gênero poético. Sua colocação jamais

---

10. Tradução nossa: *We will consider some of these categories, keeping in mind the idea that they may be determined by their content, form, origin or audience*.

11. Fonte: <http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/narrativa/>. Acesso em: 09.02.2017.

12. Tradução nossa: *The stories may be told in a traditional narrative form, but they can also be told in a more poetic form or in a theatrical drama because their content is the key focus and how they are told is less important for their categorisation.*

será refutada, porém os dados acima abrem margem para indagações construtivas. Que essa obra seja um poema narrativo não há dúvida, pois ele conta uma história que exige regras como em um jogo, se a obra seguiu as normas das *Histórias ABC* ou não, isso será indagado posteriormente.

Dentro da literatura visual ou ouvinte, há várias concepções de gênero, sendo imprescindível para esta pesquisa definirmos com qual concepção de gênero iremos trabalhar.

> Gênero textual refere os textos materializados em situações comunicativas recorrentes. Os gêneros textuais são os textos que encontramos em nossa vida diária e que apresentam padrões sociocomunicativos característicos definidos por composições funcionais, objetivos enunciativos e estilos concretamente realizados na integra de forças históricas, sociais, institucionais e técnicas. (MARCUSCHI, 2008, p.155).

Nessa concepção, o gênero tem funcionalidade e objetivo de promover a comunicação, como em uma carta, um bilhete, uma reportagem, entre outros. Distinguimos, dessa forma, gênero textual de tipo textual ou domínio discursivo.

Marcuschi cita Maingueneau em uma concepção contemporânea, em que aquele difere os gêneros instituídos dos gêneros conversacionais. Nessa classificação, o texto poético se encaixaria nos gêneros autorais (que se enquadram nos instituídos), já que eles têm a seguinte definição: “São os textos que mantêm um caráter de autoria pelos traços de estilo, caráter pessoal e se situam em especial na literatura, jornalismo, política, religião, filosofia etc.” (MARCUSCHI, 2008, p.160).

Dessa forma, as *Histórias ABC* são um gênero textual, uma forma de contar uma história, e para os surdos residentes na América do Norte (Estados Unidos) esse gênero surgiu em seu país, sendo tão antigo quanto as línguas de sinais.

> Susan Rutherford relata que a comunidade surda americana acredita que o gênero “história ABC” é tão antigo quanto a língua de sinais, com o relato de uma pessoa surda de que sua mãe contava esse tipo de histórias, o que o situa no mínimo no início do século XX. Rutherford explica que o gênero “história do ABC” é também a “mediação entre os dois pólos da identidade linguística – simultaneamente controle externo do inglês e expressão afetiva interna do ASL” (Susan Rutherford, 1993, p. 68 apud RUTHERFORD apud SUTTON-SPENCE & KANEKO, 2016, p. 49, tradução nossa).[13]

Embora haja fortes indícios da origem desse gênero textual, não há nada que comprove isso efetivamente. O fato é que o alfabeto manual é um estrangeirismo, se pensarmos que é uma forma da modalidade escrita das línguas orais, e utilizá-lo para

---

13. Tradução nossa: Susan Rutherford reports that American deaf community members believe the ABC story genre is as old as sign language, with a deaf person reporting that her mother told such stories, which placed it at least to the early 1900s. Rutherford explains that the genre of the ABC story is also the ‘mediation between the two poles of linguistic identity – external English control and internal ASL affective expression, simultaneously’ (1993, p68).

contar histórias sinalizadas é criar novos meios de expressão dentro das línguas de sinais, desfrutar de algo que veio de fora, além de ressignificá-lo para a língua de sinais, tornando-o divertido, engraçado, passível de apreciação, enfim, tornando-o parte das possibilidades efetivas de expressão da língua de sinais.

Segundo Jarashow (2006), o autor deve seguir regras de composição nas *Histórias ABC*, sucessão, desvio mínimo, uso de mecanismo coerência e coesão no percurso da história, sendo a principal, o fato de que as letras manuais não podem sofrer alteração para se adequar aos sinais, nem os sinais sofrer alteração para se adequar às letras manuais limitação. O que aparenta ser uma limitação para os autores se expressarem se torna um desafio para os mesmos pois a cada texto levam essas regras ao limite para poder se expressar, exige conhecimento linguístico e domínio de estratégias de expressão.

> Sucessão[14] (ordem alfabética apropriada, ritmo consistente, transição entre letras, combinação de letras). Desvio mínimo (não alterando a letra manual para ajustar o sinal ou mudar o sinal para caber a letra manual). Uso de mecanismos de coerência (mudança de função, espaço, olhar, cadência, pausa e fraseado). Coesão no percurso da história (uma boa história faz sentido, tem um enredo e tem uma conclusão). (Ben Jarashow, 2006 apud SUTTON-SPENCE, KANEKO, 2015, p.50, tradução nossa).

Todos as regras elencadas por Jarashow (2006) são observadas na obra de Pimenta, sucessão, desvio mínimo, uso de mecanismo de coerência e coesão no percurso da história embora de forma particular.

Em *Pintor de A a Z* há o uso e vários desses elementos expressivos tais como: **sucessão**, há o respeito à ordem alfabética de letras manuais, sobre o **desvio mínimo**, constata-se, ao apreciar a criação de Pimenta, que ele não altera a letra para ajustar o sinal. O alfabeto manual é apresentado fielmente, mas o autor cria neologismos para a letra aderir ao sinal. Quanto aos **dispositivos coesivos**, há harmonia entre elementos expressivos como o corpo, o espaço, o olhar, as pausas – nota-se que Pimenta utilizou todos esses recursos na obra a ser analisada. Observa-se que há **integridade e coerência** na história, ao relatar a história de um pintor compondo sua obra, em que há começo, meio e fim.

Pimenta transgrediu uma das regras? Ele realizou vários neologismos na composição de sua obra, isso explica o motivo de ele categorizar o *Pintor de A a Z* como poema, em que os neologismos e a expressividade são notórios.

Conforme elencado por Marcuschi (2008), o gênero poético é marcado por seu estilo

14. Tradução nossa: Succession (appropriate alphabetical order; consistent rhythm; transition between letters; combination of letters). Minimal deviation (not changing the manual letter to fit the sign or changing the sign to fit the manual letter). Use of cohesive devices (role shift, space, gaze, pacing, pausing and phrasing). Integrity of story line (a good story makes sense, has a plot, and has a conclusion).

e marca pessoal que são inerentes a literatura. Isso mostra a complexidade do poema e pressupõe categorias expressivas que serão analisadas na obra. É como uma marca, uma assinatura, devido à característica presente nele.

Segundo Sutton-Spence & Kaneko (2016), as *Histórias ABC* têm sido muito utilizadas por adolescentes, frequentemente em temas como drogas, sexo e em outros comportamentos que fogem da convencionalidade e são um jogo no qual é necessário representar as letras com as mãos, o que aproxima esse gênero do poema, fazendo com que ambos engendram vários jogos: os da linguagem e do sentido, possibilitando agregar sentimento, reunir sensações por meio dos sentidos visual e auditivo (no caso dos ouvintes) e permitindo criações artísticas por meio da língua.

Todo jogo presume regras, e as *Histórias ABC* não são diferentes dos jogos de datilologia, já que "Os Jogos de Datilologia são uma parte importante da cultura surda americana e muitos outros países com alfabetos manuais de uma só mão os adotaram, incluindo Brasil e França"[15] (SUTTON-SPENCE & KANEKO, 2016, p.51).

Embora seja inevitável, questiona-se sobre a categoria classificatória do texto, a respeito da obra ser um poema, uma narrativa ou jogo. Salientamos que essa é uma indagação elencada por estudiosos do tema, por exemplo, "Peters (2000) indaga se uma *história ABC* é uma história, um poema ou um teatro", sugerindo que isso desafia qualquer categorização existente" (apud SUTTON-SPENCE & KANEKO, 2016, p.50, tradução nossa).[16]

O questionamento de Peters enriquece o gênero *Histórias ABC*. No Brasil, esse gênero tem prosperado na literatura surda infantil, como se observa pelas composições divulgadas hoje no país, pois, além do *Pintor de A a Z*, há, entre tantos outros, a composição da autora Fernanda de Souza, *História ABC Bebê Fofinho*, publicada no Caderno de Apoio Aprendizagem Libras 2º Ano[17] (São Paulo, Secretaria Municipal da Educação da Prefeitura de São Paulo, 2012).

Mostrar à criança o texto de um autor surdo, em que o alfabeto manual é utilizado, é uma forma de compartilhar culturas e reforçar a cultura dela, também, como algo importante. Embora o alfabeto manual seja um estrangeirismo ao surdo, ao criar uma *História ABC* ele utiliza as letras manuais dentro de sua língua, de acordo com sua perspectiva e suas formas de significar.

> A leitura de livros para crianças surdas em linguagem gestual é sempre um exercício de tradução, mas usar sinais para contar a história em um livro visa incentivar as crianças surdas a ler e as ensina sobre a sociedade e a cultura

15. Tradução nossa: Fingerspelling games are an important part of American deaf culture and many other countries with one-handed manual alphabets have adopted them, including Brazil and France.
16. Tradução nossa: PETERS, (2000) asks if an ABC story is a story, a poem or theatre, suggesting it defies any existing categorisation.
17. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H-AE9ZB_Bq0>. Acesso em: 10/10/2016.

que compartilham com as pessoas ouvintes (SUTTON-SPENCE; KANEKO, 2016, p.53). [18]

Como o intercâmbio cultural realizado pela análise estilística em Libras do poema no processo de tradução está presente nesta pesquisa, será evidenciada a contribuição do uso social, contexto histórico, educacional e das particularidades fonéticas e fonológicas do alfabeto manual de Libras.

Segundo Honora & Frizanco (2009), a Língua Brasileira de Sinais teve origem na Língua de Sinais Francesa, devido ao fato do professor francês Ernesto Huet ter recebido um convite de Dom Pedro II para vir ao Brasil fundar a primeira escola para surdos do país, o Instituto Nacional de Educação dos Surdos INES, em 26 de setembro de 1857.

[19]

Figura 1 – Alfabeto Manual Língua Francesa de Sinais.

18. Tradução nossa: Reading from books to deaf children in sign language is always an exercise in translation, but using signs to tell the story in a book aims to encourage deaf children to read, and teaches them about the society and culture they share with hearing people.

19. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SASL-Fingerspelled-Alphabet.png Acesso 02.02.2016.

[20]

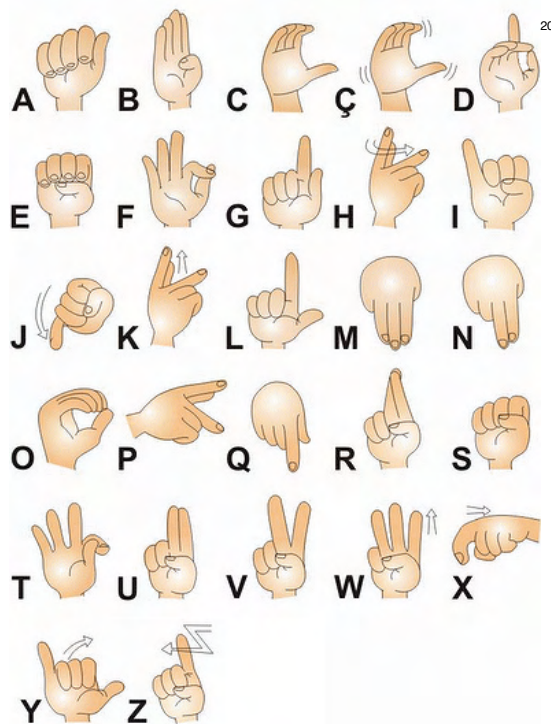



Figura 2 – Alfabeto Manual em Língua Brasileira de Sinais.

Nota-se a grande semelhança nos alfabetos evidenciando, assim, a influência da Língua de Sinais Francesa na Língua Brasileira de Sinais. Por ser o alfabeto manual grande utilidade social, viabiliza a comunicação do surdo com os ouvintes. Entretanto, deve-se enfatizar que essa forma não substitui os sinais, mas, por meio da datilologia, é possível transcrever substantivos próprios, por exemplo, contexto em que é mais utilizado.

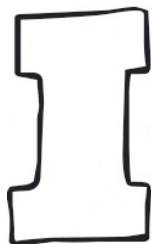
No contexto educacional, esse alfabeto é imprescindível no que se refere a alfabetização bilíngue, quando as crianças surdas aprendem dois idiomas simultaneamente (Libras e Língua Portuguesa). O alfabeto manual abre precedentes para esse intercâmbio, razão pela qual o poema de Pimenta ter sido publicado em um livro de alfabetização de crianças surdas.

Observa-se que nos estudos de fonética e fonologia a alteração em um dos parâmetros ou unidades mínimas modificam os sinais. Tomamos como exemplo as letras manuais *C*, *Ç*, *I*, *J*, *H*, *K* e *P* para ilustrar como a alteração, um parâmetro, de um movimento modifica o significado da letra.

20. Fonte: http://danianepereira.blogspot.com.br/2014/04/atividades-alfabeto-manual-datilologico.html Acesso em 02-02-2016

Figura 3 – Letra C. Fonte: Diet-lLibras 2015.	Figura 4 – Letra Ç. Fonte: Diet-lLibras 2015.	Figura 5 – Letra I. Fonte: Diet-lLibras 2015.	Figura 6 – Letra J. Fonte: Diet-lLibras 2015.

Fonte: Diet-lLibras 2015 Fonte: Diet-lLibras 2015 Fonte: Diet-lLibras 2015.

Figura 7 – Letra H. Fonte: Diet-lLibras 2015.	Figura 8 – Letra K. Fonte: Diet-lLibras 2015.	Figura 9 – Letra P. Fonte: Diet-lLibras 2015.

Tais exemplos são de suma importância, porque o poema de Pimenta utiliza o alfabeto manual e a ilustração desse processo auxiliará na compreensão da analise estilística de Libras, pois o autor precisou compor sua obra de forma cuidadosa, objetivando que a expressividade e complexidade dessa língua e do texto se tornem mais claros.

Outros exemplos de letras manuais em que ocorrem alterações mínimas em um dos dedos, alterando o significado das letras manuais, são os casos das letras *T* e *F*.

Figura 10 – Letra T. Fonte: Diet-lLibras 2015.	Figura 11 – Letra F. Fonte: Diet-lLibras 2015.

Nos estrangeirismos, quando o alfabeto manual representa as letras de outro idioma, as alterações mínimas que ocorreram são de grande relevância para a pesquisa, pois a tradutora do poema, ao escolher estratégias para a tradução, necessitou conhecer Libras e suas peculiaridades.

Algumas letras manuais parecem realizar uma representação mimética dos grafemas, é o caso das letras manuais *C, D, I, L, M, N, O, V, W, Y*.

Figura 12 – Letra manual C. Fonte: Diet-lLibras 2015.

Figura 13 – Letra gráfica C. Fonte: https://br.pinterest.com/pin/

Figura 14 – letra manual D. Fonte:Diet-lLibras 2015.

Figura 15 – Letra gráfica D. Fonte: https://br.pinterest.com/pin/

Figura 16 – Letra manual I. Fonte: Diet-lLibras 2015.

Figura 17 – Letra gráfica I. Fonte: https://br.pinterest.com/pin/

Figura 18 – letra manual L. Fonte: Diet-lLibras 2015.

Figura 19 – Letra gráfica L. Fonte: https://br.pinterest.com/pin/

Figura 20 – Letra manual M. Fonte:Diet-lLibras 2015.

Figura 21 – Letra gráfica M. Fonte:https://br.pinterest.com/pin/

Figura 22 – letra manual N. Fonte:Diet-lLibras 2015.

Figura 23 – Letra gráfica N. Fontehttps://br.pinterest.com/pin/

Figura 24 – Letra manual O. Fonte: Diet-lLibras 2015.	Figura 25 – Letra gráfica O. Fonte: https://br.pinterest.com/pin/	Figura 26 – letra manual V. Fonte: Diet-lLibras 2015.	Figura 27 – Letra grafical V. Fonte: https://br.pinterest.com/pin/

Figura 28 – Letra manual W. Fonte: Diet-lLibras 2015.	Figura 29 – Letra gráfica W. Fonte https://br.pinterest.com/pin/543668986243461841/

Nesses casos, é como se as configurações de mão se baseassem na forma da imagem dos grafemas, privilegiando a imagem estratégia adotada neste trabalho para cumprir o desafio de traduzir uma obra da literatura surda para literatura ouvinte.

Observa-se que privilegiar a imagem, é aproximar os grafemas a forma de objetos que possam aderir a sua forma. Para a tradutora, é coerente privilegiar o mesmo sentido apurado nos surdos (a visão) para traduzir uma obra composta em Libras, dessa forma ela utilizará o poema concreto na tradução em que o texto também irá aderir a forma das letras.

4 | AUTOR SURDO

No poema *Pintor de A a Z*, Pimenta mostra suas experiências visuais inerentes a um compositor surdo ao utilizar recursos visuais expressivos de Libras, língua espaço visual. Nesse processo há o envolvimento de todo o corpo do poeta: a expressão facial, o olhar, o movimento do corpo, as marcações espaciais por meio dos anafóricos[21], com os quais o autor compõe o cenário do pintor, demonstrando o local onde ele coloca a tela, os pincéis e as latas de tinta.

21. Anáfora: Um elemento linguístico cuja interpretação é tomada de algum outro elemento presente na mesma sentença ou no discurso. (TRASK, 2004, p. 29).

Nota-se que a surdez, antes vista apenas como uma "deficiência", agora abre portas para aguçar outros sentidos do indivíduo, principalmente suas percepções visuais e táteis que serão mais sensíveis, já que, por intermédio delas, eles perceberão e representarão o mundo.

> A partir de uma descrição fenomenológica do ser surdo, o nosso corpo é o centro das propriedades, da essência de ser surdo; os olhos são mais dinâmicos, perspicazes; o tato é mais sensível as vibrações; percebo que estou mais atento aos movimentos a minha volta, sejam eles manifestados em luzes, contrastes, movimentos de objetos, vibrações ou toques. Enfim, parece que meu corpo está sintonizado numa espécie de "radar", e são essas algumas das constituições que nos diferenciam das pessoas não surdas. (MARQUES, 2008, p.126).

Sendo assim, a percepção visual dos surdos é mais aguçada que a dos ouvintes pelo fato de eles não terem um dos sentidos - a audição, a visão - mais desenvolvido, fato perceptível na composição dos poemas sinalizados.

Além da visão, outros sentidos também são mais aguçados como a percepção tátil, colocando o corpo como parte da percepção do mundo, como forma de comunicação com esse meio. Logo, os elementos relacionados ao corpo estarão em evidência no gênero literário, o poema.

Traduzir essa obra em uma língua oral e escrita, será, em primeiro lugar, tentar nos colocar no lugar desse autor, tentar olhar e imaginar a ótica que ele observou, aprender com ele, perceber por meio de uma nova ótica e, finalmente, trazer tudo isso para nossa cultura ouvinte, em que tentaremos nos aproximar o máximo possível do que o autor fez em sua obra.

CAPÍTULO 2

TRADUÇÃO

O ato de traduzir pode parecer, à primeira vista, uma operação de deslocamentos simples. Para Laranjeira (2003, p. 15), etimologicamente traduzir vem do latim, *trans* + *ducere*, ou seja, *levar através de*. No entanto, mover objetos, pessoas, cidades, galáxias (às vezes isso acontece nos gêneros literários), mover-se no tempo também não é tarefa simples, pois a complexidade dos elementos a serem "transportados" nos levam a inúmeras reflexões, tais como: como esses elementos serão acolhidos? Eles serão reconhecidos em outro lugar? Há lugares em que sejam recebidos? Como eles irão interagir com os demais elementos? Como fazer para que as pessoas, objetos, lugares continuem no outro contexto? A essas questões somam-se as relacionadas à materialidade linguística: a ausência de certas formas de tratamento em algumas línguas, algumas não coincidências sonoras e sintáticas, espaços não convergentes em campos semânticos entre outras.

Por essas e outras razões, alguns estudiosos, como (LARANJEIRA, 2003), chegaram a declarar a impossibilidade da tradução poética. No entanto, em nosso trabalho, acreditamos ser possível essa tradução, posicionando-nos nas operações de troca cultural, modos de ver o mundo, respeito e inclusão entre culturas, pois trabalhamos com a materialidade linguística, as formas de conceber o que existe ao recriá-lo na arte.

Sabe-se da grande relevância de traduzir textos de uma língua minoritária para uma língua majoritária, um dos motivos é que essa literatura se torna mais acessível e contribuí para sua propagação. No exemplo a seguir, será relatada a tradução da Língua Portuguesa para Língua Inglesa, evidenciando que, mesmo entre as línguas orais, há as línguas hegemônicas, mesmo que essa comparação de hegemonia entre as línguas orais e as de sinais seja ainda mais discrepante.

> Para a literatura escrita em uma língua dominante no mercado literário mundial – uma capital literária central, a tradução permite sua difusão internacional para mais línguas periféricas política e culturamente assim enriquecendo os recursos literários nacionais e redirecionando a riqueza literária. Para obras escritas em linguagens menos influentes serem bem-sucedidas internacionalmente, devem ter seu acesso dado pela tradução. E se um texto só está disponível no português brasileiro (por exemplo), sua difusão internacional é um pouco prejudicada (ATTWATER, 2011, p.21, tradução nossa[1])

1. Tradução nossa: For literature written in a dominant language in the literary world market – a central literary capital, translation permits its international diffusion to more peripheral political and cultural languages and nations thus enriching

No caso de Libras, essa tradução contribuí para sua valorização como língua e, em um poema sinalizado, mostrará o potencial expressivo e as peculiaridades linguísticas complexas de Libras para os ouvintes, contribuirá para questões de acessibilidade, pois disseminará essa língua entre os usuários da língua majoritária no país.

Entre alguns modelos de tradução, destacamos três conceitos: intralingual, interlingual, intersemiótica propostos por Jakobson (1975), e etnocêntrica, postulado por Berman (2013). E, embora esses conceitos estejam voltados para línguas orais auditivas, serão de grande relevância e aplicabilidade para a pesquisa.

1 I TRADUÇÃO *INTERLINGUAL*

Das três espécies de tradução postuladas por Jakobson, intralingual, interlingual e intersemiótica, nesta pesquisa, utilizaremos duas: a interlingual e a intersemiótica.

Como "a tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* 'consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua" (JAKOBSON, 1975, p.64-65, grifo nosso), é considerada uma das mais antigas e mais utilizadas formas de se traduzir, é a tradução do signo linguístico de uma língua para o signo linguístico de outra língua. Nela, a palavra *inter* significa *entre*, ou seja, tradução interlingual é a tradução *entre línguas*.

Observa-se sua utilização em todos os gêneros textuais, pois seu uso possibilita traduzir poemas, fábulas, romances, entre outros. Essa tradução restringe-se apenas a utilização do signo verbal.

Na tradução de Libras para Língua Portuguesa, a utilização de apenas esse conceito de tradução não seria possível, já que ela se realiza em diferentes semioses.

2 I TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

A tradução intersemiótica é a tradução entre signos diferentes. Nesta pesquisa, ela se realiza entre um signo espaço-visual para outro oral-auditivo, incluindo a ilustração, compondo assim um discurso sincrético na tradução.

Para Jakobson, "a tradução intersemiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos orais e escritos por meio de sistemas de signos espaço-visuais" (JAKOBSON, 1975, p. 64 e 65). Assim, essa tradução pode partir de um texto escrito para um quadro por exemplo, por meio da semiótica.[2]

---

national literary resources and redirecting literary wealth. For works written in less influential languages to be successful internationally they must also be made accessible through translation. If a text is only available in Brazilian Portuguese (for example), its international diffusion is somewhat handicapped (ATTWATER , 2011, p.21)

2. Em seu sentido geral, a lógica é "[...] apenas outro nome para semiótica [...], a quase necessária, ou formal doutrina dos signos" (PEIRCE, 1977, p. 45 apud LARANJEIRA, 2003, p. 79).

Por meio dela, é possível partir da Língua Fonte (LF) escrita para Língua Alvo (LA) visual, ou da LF visual para LA oral-escrita e também para outros sistemas de signos como a dança, o teatro ou a pintura, que é o caso desta pesquisa. Sendo assim, a tradutora achou conveniente e passível de completude para a transcriação incluir a pintura (ilustração), em que ela se considera uma copartícipe.

Dessa forma, observa-se a LA acompanhada de uma linguagem enriquecedora, artística como meio de expressar suas experiências cognitivas realizadas no momento da apreciação da obra original e expostas na tradução.

Por ser a imagem uma linguagem universal, ela torna a obra abrangente e também elenca categorias linguísticas que existes apenas na LF, como os anafóricos, os dêiticos e a personificação, apropriando-se do espaço, entre outros.

Já, a tradução intersemiótica permite um grande intercâmbio de discursos, ao se apropriar de vários canais ou sentidos para transmitir mensagens e, nesta pesquisa, os sentidos visuais e auditivos serão utilizados nesse intercâmbio.

3 | TRADUÇÃO ETNOCÊNTRICA

Esse conceito foi desenvolvido por Antoine Berman (2013), ao propor que o tradutor deve ter um olhar analítico e reflexivo, pois "etnocêntrico significará aqui: que traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela — o Estrangeiro - como negativo ou, no máximo, bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza desta cultura".

No que se refere a trazer dimensões históricas, linguísticas, concepções culturais da LF para sua cultura LA, as alterações linguísticas tanto no *corpus* quanto em toda tradução podem ocorrer na ordem sintática - no processo de tradução devido às diferenças das línguas - e também na ordem semântica e pragmática.

Nesse tipo de tradução, o texto traduzido traz seu contexto de produção, o gênero, ao qual pertence, e as relações estabelecidas entre autor e leitor. Na tradução etnocêntrica, o discurso produzido deverá ser coerente e natural, e o tradutor não deve encontrar palavras descontextualizadas na produção final, sendo necessário conhecer a LF e a LA e também a cultura das duas línguas para a compreensão e utilização de expressões idiomáticas ou metáforas, a função do gênero ou o espaço que o gênero de outra língua irá ocupar em um outro sistema cultural, nesse caso da LA.

Nesta pesquisa, os tipos de tradução se entrelaçam. A tradução interlingual consiste na tradução de um idioma para outro, nesse caso de Libras para Língua Portuguesa; já a tradução intersemiótica consiste na tradução de línguas que possuem signos diferentes, verbal (Língua Portuguesa) e espaço-visual (Libras) e a tradução etnocêntrica que é uma tradução cultural, permitindo uma reflexão sobre o gênero poético marcado por recursos

próprios da língua em que é produzido, evidenciando qual é a posição que ocupa no sistema cultural de Libras e qual ocupará em Língua Portuguesa.

Na tradução etnocêntrica, será permitido fazer na LA o que o autor fez em sua obra na LF, pois sua história, suas concepções e suas crenças são expostas por meio da arte poética em uma ação intelectual; esse conjunto de fatores implicará nessa complexa tradução cultural.

Se a tradução é cultural, partimos do princípio que a familiarização do público com a obra e com a tradução poderá ter um viés diferenciado, ao ponto de os surdos terem a oportunidade de experienciar uma análise estilística, um estudo da expressividade do poema em sua língua, e o público ouvinte poderá apreciar e valorizar Libras como língua, pelas suas possibilidades expressivas vindas da estrutura e do uso.

Toda as traduções, mas, principalmente, a poética não estão isentas de críticas de ambos os públicos, principalmente o da comunidade surda para a qual o poema foi composto. Esse é o grande desafio desta tradução, tentar manter-se atento a ponto de renunciar o mínimo possível as questões culturais da LF no processo de tradução.

4 I TRADUÇÃO POÉTICA

Discorrer sobre tradução poética é um grande desafio, associar a essa tradução um idioma oral-escrito, uma ilustração e outro idioma espaço visual é um desafio ainda maior.

Ressaltamos as questões linguísticas realizadas no processo de tradução, pois a análise estilística se refere à Libras e às escolhas da tradutora-pesquisadora. Quanto à ilustração de nossa autoria é abordada como forma de estimular a criatividade dos surdos de todas as idades e de se relacionar a imagem com o texto, tema abordado posteriormente.

Além de uma troca cultural, traduzir poemas também contribui para um aprendizado linguístico. Sendo o poema em análise composto por um surdo, ofertar essa tradução à comunidade ouvinte é promover uma forma de aprendizado de outra língua, ao mostrar outras possibilidades e outros recursos linguísticos utilizados na tradução para a Língua Portuguesa, recurso próprio de uma educação bicultural.

> Desse modo, entendemos que a literatura, nesse caso específico a poesia, pode contribuir como um mediador cultural, despertando o interesse de nossos alunos para os desafios inerentes ao aprendizado linguístico (SILVA, 2015, p.3).

A tradução proposta neste trabalho é complexa, por isso estima-se que a faixa etária de alunos surdos que compreendam esse processo de tradução sejam alunos da graduação, cujo conhecimento linguístico é suficiente para assimilar a trama do texto; e para as crianças é ofertada a análise estilística de Libras, possibilitando seu enriquecimento linguístico.

Há muitas concepções sobre a tradução poética, entretanto para alguns escritores e pesquisadores tal tradução é impossível. Laranjeira (2003, p. 41) considera "a ideia tão difundida de uma intradutibilidade essencial da poesia é historicamente uma ideia romântica e remete finalmente a uma concepção idealista da obra, o indivíduo e do mundo". A poesia oferece ao indivíduo uma infinidade de possibilidades tradutórias, negar essas possiblidades, como discorre Laranjeira (2003), é um idealismo, é negar a participação do indivíduo (o tradutor-poeta) nesse processo.

> O uso de parâmetros primários e secundários na Libras, como, classificadores, expressões faciais, uso do espaço de sinalização, marcações não manuais, entre outras, constituem princípios que constituem uma normatividade tradutória Surda, descritiva e performática (GREGGERSEN; SOUZA, 2012, p.5).

A presente pesquisa se refere à tradução literária para a Língua Portuguesa, mas discorre sobre os princípios normativos surdos, refere a sua comunidade e implica em sua língua e cultura que são diferentes dos ouvintes; esses pressupostos contribuirão para compreender a composição do poeta surdo.

Para Greggersen e Souza, a normatividade tradutória Surda - que destaca o rompimento com os padrões hegemônicos estabelecidos criados a partir de pesquisa e estudos linguísticos em línguas de sinais, aspectos ligados à cultura e à identidade dos surdos utilizados na tradução -, era vista apenas como língua minoritária, entretanto verificou-se que as línguas de sinais são capazes de criar recursos estilísticos próprios que legitimam sua complexidade estilística (essas características serão descritas no subcapitulo "Análise estilística do poema de Pimenta"). Compreender essas características foi essencial para traduzir o poema em Libras para Língua Portuguesa.

> Ao vermos a poesia sinalizada tratada segundo uma forma linguística, é possível produzir ainda imagens visuais que permitem que os tradutores busquem correspondências em poesia concreta para conseguirem obter suas soluções (WEININGER; SUTTON-SPENCE, 2016, p.4-5).

Tratando-se de um idioma espaço visual, é propiciado ao espectador a relação de alguns sinais com as representações do poeta por meio dos recursos linguísticos, daí o tradutor recorrer a recursos concretos para tentar solucionar esse problema, pois o desafio é transformar as imagens em palavras.

> Dessa forma, em nosso trabalho, analisamos a poesia sinalizada como uma forma de arte linguística, mas também, como um produto textual que incorpora elementos de outras linguagens como pintura, cinema, teatro, dança e arte performativa. (WEININGER; SPENCE, 2015, p.5).

Assim como a poesia concreta (escrita) é nomeada de "arte verbal" por alguns autores, a poesia em línguas de sinais pode ser denominada como "arte linguística" uma

vez que a língua de sinais incorpora outras linguagens; esses sistemas vão além do habitual devido à expressividade própria desse gênero.

É imprescindível deixar claro os termos utilizados nesta pesquisa em que tradução livre não busca a correspondência exata da estrutura ou do conteúdo, e a transcriação pode ser definida como a transformação do texto original conservando sua significância, já que "'transcriação', como transformação do original, costuma ser confundido com 'tradução livre', adaptação ou paráfrase, a invenção de um poema a partir de outro" (NOBREGA, 2006, p. 250).

Ao traduzir devemos pensar em manter o significado do texto, o tradutor deverá ter um olhar analítico no que diz respeito às questões semântico-pragmática, questões de ordem fonológica, morfológica e alterações sintática da língua fonte no processo de tradução devido às diferenças das línguas, com atenção ao gênero que está sendo traduzido. O discurso produzido também deverá ser coerente e natural, o interlocutor não deve encontrar palavras descontextualizadas na produção final, por isso o tradutor deve conhecer a língua de partida e a língua de chegada, e também a cultura das duas línguas para que compreenda e utilize expressões idiomáticas ou metáforas.

> Podemos traçar alguns aspectos norteadores que nos darão um direcionamento neste tão delicado labor, pois cada texto é um novo texto que apresenta problemas específicos a serem solucionados. Os três princípios básicos que definem a boa tradução, são: a) A tradução deve reproduzir em sua totalidade a ideia do texto original; b) O estilo da tradução deve ser o mesmo do original; c) A tradução deve ter toda fluência e a naturalidade do texto original. (TYTLER, 1791 apud SIMÕES, 2011, p. 202).

Em um contexto de tradução etnocêntrica ou cultural em que as diferenças linguísticas devem ser respeitadas, o que seria fidelidade ou hiperfidelidade na tradução? Tytler, no século XVII, faz algumas afirmações que são utilizadas atualmente e outras não, como o fato que a tradução deve reproduzir em sua totalidade a ideia do texto original, isso não é possível na obra traduzida nesta pesquisa, por se tratar de um texto poético, expressivo no qual as línguas envolvidas são de modalidades diferentes e agregam complexidade à tradução.

Parece-nos um paradoxo discorrer sobre transcriação e hiperfidelidade, ao passo que hiperfidelidade, nessa conjuntura, não está relacionada apenas à forma, ao desenho fonosemântico, ao perfil morfo-sintático, mas sim ao contexto do poema, o entorno do que foi escrito, por quem foi escrito, se o poema possui alguma relação com outros textos. É ilusória a tentativa de abarcar todas essas questões em uma tradução a ponto de não se renunciar a nenhuma delas. Mas é possível repensá-las se o tradutor se tornar "poeta tradutor" na arte de transcriar o poema na língua alvo.

> Na tentativa de reproduzir o desenho fonosemântico da língua do original, seu perfil morfo-sintático, o poeta-tradutor acaba instaurando a novidade ao nível intratextual mas também extratextual, da historicidade do texto. Portanto, não é descabido dizer que "hiperfidelidade" é outro nome para a "transcriação" (NOBREGA, 2006, p. 253).

Hiperfidelidade, nesse contexto, é se aproximar do que o autor fez na língua fonte, e utilizar recursos da língua alvo para transcriar os significados e renunciar ao mínimo possível da obra original.

Assim, a estrutura linguística passa a ter uma função secundária - a função das línguas é a comunicação -, transmitir e compartilhar informações e, dessa maneira, conferir finalidade à língua, viabilizar a comunicação entre as pessoas; o objetivo, então, é traduzir o significado, o conteúdo.

> Sendo a comunicação uma das funções da linguagem, as diferenças estruturais ligadas à sintaxe de cada língua passam a adquirir um caráter secundário; da mesma maneira as polêmicas sobre a procura da língua que melhor expressaria as experiências perde a sua pertinência. Todas as línguas compartilham uma função comunicativa apesar da diferença de estruturação modal (ANGORAN, 1996, p.272).

É impossível atribuir um único sentido ao discurso, pois este amplia as possibilidades de sentidos. Aprofundar tal assunto traria subjetividade à pesquisa, já que cada ser humano compreende o discurso e lhe dá sentido de uma forma diferente, sendo que a expressão do sujeito está no seu exterior, no que ele demonstra por meio de sua língua, sua arte e sua cultura. É imprescindível discorrer sobre o fato de não existir apenas uma correspondência, um sinônimo, mas, sim, possibilidades de produção de sentidos nos signos linguísticos.

> As línguas são traduzíveis, ou seja, postas em correspondência, mas não tradutíveis, ou seja, postas em equivalência para ele, não há nas línguas um conjunto de signos cujos sentidos estejam determinados [...], mas um conjunto de possibilidades de produção de sentido (SOBRAL, 2008, p.40 apud ALBRES; SANTIAGO, 2012, p.36-37).

O trabalho do "tradutor-poeta" não será fazer o que o autor fez, mas de ser um copartícipe na tradução em que esses conjuntos de possibilidades abram caminho para uma proposta de tradução no qual ele transcriará o poema, pelo qual ele terá que se aproximar ao máximo do que o autor quis dizer para obter a fidelidade ao texto fonte.

Uma trascriação poética que se pretenda perfeita está certamente predestinada ao erro, pois, conforme mencionamos, não há uma tradução única, mas várias possibilidades nessa tarefa, uma vez que a fidelidade está na significância.

> Uma suposta relação de fidelidade entre tradutor e autor. Entretanto, ainda que o tradutor tenha a consciência de todo o trajeto que deve percorrer para

> alcançar um trabalho satisfatório, conseguir preservar a "essência" do texto ou as intenções do autor parece revelar-se uma tarefa fadada à imperfeição (MIGLIARI, 2010, p.2).

Essa adequação textual na transcriação será realizada priorizando o significado, mas sem ignorar o gênero literário poema que deverá estar presente na tradução.

A fidelidade na tradução poética e o desejo de não renunciar as informações contidas na métrica, na rima, nas metáforas, na historicidade do texto, são também as aspirações de manter a essência da poesia original, conforme ressalta Nóbrega: "é que o desejo de absoluto, de não renunciar a nada, é a essência da poesia" (2006, p.254). É possível traduzir poemas em todas as línguas, portanto os elementos poéticos em Libras (idioma espaço visual) também são traduzidos para o Português (idioma oral e escrito).

Toda língua é dotada de ideologia e cultura; os poemas compostos por surdos mostram a forma como eles veem e compreendem o mundo, possibilitando notar traços culturais da comunidade Surda nos poemas.

> A linguagem poética é cercada de traços indenitários que realçam a cultura da comunidade em que ela é produzida, sendo esta determinada pelas relações estabelecidas pelos utentes desta língua, bem como uma expressão subjetiva de suas formas de comunicação (SILVA, 2010, p.3).

Observa-se que a linguagem poética contribui para o crescimento da língua, disseminação da cultura e identidade de sua comunidade. Traduzir uma obra como esta é transcriar o subjetivo em um campo que não existe equivalência ou igualdade, é interpretar a expressividade contida em um signo linguístico para outro signo abastecido de cultura e identidade em que não é possível achar sinônimos, nem sempre passível de análise completa e acabada.

Como há grande responsabilidade na transcriação poética, é importante que o tradutor tente se manter o mais imparcial possível, ou seja, sua ideologia e seus conceitos devem ser compreendidos para não serem um filtro em relação ao texto. Além disso, é esperado que esse profissional se aproprie de cada uma das culturas no momento da compreensão (texto de partida) para o resultado final que é a tradução, nesse processo de "translado cultural" que implica também traduzir essas culturas.

> Pois através do olhar, domínio da língua de partida e língua de chegada, bom senso e perícia do tradutor, iremos conhecer uma nova realidade que estava encoberta por uma barreira linguística, qualquer deturpação ou mau entendimento, e até mesmo erro, do tradutor neste "translado cultural" implicará em uma leitura que não condiz com a realidade do texto original (SIMÕES, 2011, p. 201).

Acredita-se que o poema seja uma obra de arte, tal como os poemas em línguas de sinais que também possibilitam uma construção "artística", por meio do código verbal,

de uma significação, uma semelhança, estruturada por meio de recursos oferecidos pela língua.

> A Poética trata fundamentalmente do problema: *Que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?* Sendo o objeto principal da Poética as *differentia specifica* entre a arte verbal e as outras artes e espécies de condutas verbais, cabe-lhe um lugar de preeminência nos estudos literários. A Poética trata dos problemas da estrutura verbal, assim como a análise de pintura se ocupa da estrutura pictorial. Como a Linguística é a ciência global da estrutura verbal, a Poética pode ser encarada como parte integrante da Linguística (JAKOBSON, 1975, p. 118).

A arte poética extrapola os limites da linguística, os sentidos dos signos, que nem sempre expressam seu significado em uma poesia, mas oferecem outras possiblidades, brincando com as relações ou as criando entre o real e o imaginário. Ao transcriar a obra *Poema de A a Z*, cada signo foi observado com atenção, por meio de um olhar perceptivo e analisado para transcriação do poema.

> A tradução não representa uma técnica de simples transferência de sentidos de uma língua para a outra, mas um processo de criação de novos significados. Derivado do pensamento perspectivista e filiado também ao desconstrutivismo, seu trabalho defende a valorização do tradutor como um criador de sentidos não oferecidos pelo texto de partida, mas concretizados por meio de uma relação entre texto e leitor (MIGLIARI, 2010, p.8).

Essa reflexão do tradutor com a obra propiciará um olhar perceptivo sobre os signos linguísticos que constituirão um discurso, porém esse olhar propicia também uma desconstrução, à medida que para construir o discurso é preciso primeiro desconstrui-lo, mesmo parecendo paradoxo, pois cada signo da poesia contribui para o sentido do todo, contextualizado em um olhar macro.

Será possível notar esse olhar, nas estrofes das letras *F*, *S* e *T*, em que a tradutora desconstrói o sentido original do poema fonte em prol do discurso e da técnica abordada na tradução que privilegia a forma do grafema em Língua Portuguesa.

Assim, há uma produção de discurso, por intermédio da língua que se torna um ato de significar, em que o sujeito cria sentido no enunciado, por meio dessa relação texto-leitor, e o tradutor tem voz ativa no processo de transcriação.

A memória de uma pessoa Surda é constituída de experiências e lembranças visuais, cinestésicas, olfativas e táteis, enquanto a memória de um ouvinte terá lembranças, além das mencionadas, as auditivas. Esse fato influenciará a forma pela qual as pessoas veem o mundo e organizam o pensamento.

> As formas de organizar o pensamento e a linguagem transcendem formas ouvintes. Elas são de outa ordem, uma ordem com base visual e por isso têm características que podem ser inteligíveis aos ouvintes. Elas se manifestam

> mediante a coletividade que se constituí a partir dos próprios surdos (QUADROS; SCHMIEDT, 2006, p.14 e 15).

Assim, partimos de um princípio, em que o poeta surdo é aquele que consegue, em uma composição, acrescentar nos sinais expressividade, baseada em suas experiências visuais. Ele vai além do significado da composição, criando possibilidades para os sinais que nos fazem imaginar e estimular sentidos que a comunidade ouvinte habitualmente não utilizaria com tanta ênfase (como o visual).

Considerando que os sinais em Libras têm função, semelhante às das palavras nos idiomas orais auditivos, a poesia em línguas de sinais, por meio do espaço e da visão, propicia representações mentais que vão além do significado do sinal, podendo ser metáforas, metonímias e outras figuras que constituem a polissemia.

O pesquisador Saulo Xavier (2008) também traduziu um dos poemas de Nelson Pimenta, *Bandeira Brasileira* (1999) e, como no poema *Pintor de A a Z*, apropriou-se dos conceitos do poema concreto na tradução, provando que essa tradução é possível.

Para nós, as duas traduções são importantes e ricas, mesmo havendo diferentes categorias utilizadas pelos tradutores. Xavier optou por não fazer estrofes, ao valorizar a forma do nome do poema *Bandeira Brasileira* em sua representação gráfica (a tradução foi disposta na folha na forma da bandeira do Brasil). O autor se atentou a elementos mórficos e lexicais e sua utilização nos poemas, a aspectos estéticos (nos níveis sintáticos, fonéticos, rítmicos, entre outros) para realizar uma análise descritiva e comparativa de procedimentos tradutórios, ao compará-la com outra tradução descrita em seu artigo.

Optamos por traduzir várias estrofes, valorizar cada forma dos grafemas utilizados por Pimenta, apresentando uma análise descritiva dos fenômenos expressivos em Libras como os classificadores, sinais convencionalizados, neologismos, estudos nos níveis morfológico, sintático, semântico e fonológico, dêiticos e anafóricos. A tradução para Língua Portuguesa é explicada, detalhadamente, após análise estilística de Libras pela descrição que envolve a forma do grafema e relaciona a letra à palavra.

Apesar das características coincidentes nas traduções realizadas como os estudos nos níveis semânticos, sintáticos, fonológicos e a tradução para o poema concreto, é possível perceber grande diferença nas traduções, a forma como eles são dispostos (completos ou divididos em estrofes) e a maneira como as análises são realizadas, pois enquanto um realiza uma análise detalhada estilística descritiva, o outro faz uma análise descritiva e comparativa do texto.

Por esses fatos tornarem esta pesquisa inédita e desafiadora, no próximo subcapítulo, o poema concreto será explanado com mais detalhes.

5 I POEMA CONCRETO

O princípio de que o poema é uma obra de arte ou a escrita é uma pintura de palavras se dá ao fato de a humanidade iniciar a comunicação por meio de imagens. Posteriormente, essas pinturas se transformaram em grafemas, quando obtivemos a escrita alfabética. Porém, nos poemas, encontramos a representação gráfica de imagens que superam as palavras (conjunto de grafemas), e, no caso do poema em análise, a forma concreta do grafema para transformá-lo em coisas.

> Até as origens mais remotas da poesia, que se prendem com a invenção da escrita alfabética que, enquanto forma de comunicação, é relativamente recente, porque antes dela já existia comunicação por imagens. Assim a origem da poesia, como escrita em um texto, é dissociável do seu aspecto gráfico. Toda escrita tem origem na pintura (a escrita é uma pintura de palavras) (REIS, 1988, p. 43).

Sendo o poema compreendido no âmbito espacial, concreto, em que a palavra, o grafema ou mesmo a disposição do texto na página podem se transformar em um objeto, esse gênero faz parte do movimento concretista que, segundo Bacelar, apresenta-se no início na década de 1950. O autor explana sobre esse assunto em uma definição que auxiliou a análise da tradução proposta: “a poesia concreta apresenta, como uma das suas características mais distintivas, a sua atenção ao formato visual do texto. Poemas com uma forma ou arranjo gráfico ostentando uma óbvia manipulação dos meios tipográficos” (2001, p. 24).

São poemas que exploram o aspecto visual, a forma. Para que um discurso atinja o outro, é necessário utilizar os sentidos, e as formas de comunicação mais usadas são a audição e a visão, assim o poema concreto emprega as duas percepções sensoriais, possibilitando maior expressividade no texto e maior experiência do leitor com o poema.

> Mesmo quando se trata de comunicação não-verbal, pensamos prioritariamente na audição e na visão, pelo que podemos falar de uma hierarquia das percepções sensoriais que se estabelece privilegiando claramente estes dois sentidos (REIS, 1988, p.43).

Além desses aspectos, o poema é tido como uma forma de mediação cultural entre povos e comunidades. Cada grupo representa, por meio de linguagens, a forma como vê o mundo, evidenciando que o poema concreto é a forma visual e falada de expressão e ampliando, assim, possibilidades estilísticas do texto, visto que se deve considerar a escrita uma forma de arte, “a pintura é poesia muda, a poesia imagem que fala” (Reis, 1988, p. 43).

Para Augusto de Campos “os poemas concretos caracterizar-se-iam por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional, e, por assim dizer, geradora da ideia, criando uma entidade todo dinâmica “verbivocovisual” (1975, p.34).

No poema original e na tradução, observa-se a aderência da forma aos objetos a

que se referem, estratégia expressiva para transmitir emoção e ideias “o poema é forma e conteúdo de si mesmo, o poema é a ideia emoção que faz parte integrante da forma, vice-versa” (CAMPOS; PIGNATARI, 1975, p.43). Ao ponto de a existência de um depender do outro, desassociá-los (imagem e texto) é deixar a obra incompleta, sem sentido, é fazer o discurso do poema perder o sentido.

Por isso, além da estratégia do poema concreto na tradução, o recurso da ilustração pretende completar o que as palavras e a disposição do texto na página não contemplaram.

> Quando o texto e a imagem perdem sua auto-suficiência, eles deixam de existir independentemente e se apresentam simultaneamente em um único discurso. No interior deste discurso, a relação física entre o texto e a imagem pode ser mais ou menos estreita: o texto e a imagem podem se combinar para formar um discurso verbal e visual composto, com cada uma mantendo sua própria identidade (discurso misto), ou então eles podem se fundir de modo inextricável (discurso sincrético) (HOEK,2006, p.179).

Na tradução, esse discurso sincrético (entre imagem e texto) constituirá um discurso composto em que as letras manuais utilizadas por Pimenta estão presentes na disposição do texto; e o pintor, as letras e a tela estarão presente na ilustração da tradução do poema. As percepções da tradutora serão ampliadas por meio desse recurso, constituindo assim uma obra sincrética.

Não há pretensão nesta pesquisa de criar a tradução perfeita, uma única possibilidade de tradução para o corpus escolhido, mas de oferecer uma sugestão, já que não existe apenas uma correspondência, um sinônimo, mas, sim, possibilidades de produção de sentidos nos signos linguísticos.

CAPÍTULO 3

CLASSIFICADORES

Na Língua Brasileira de Sinais, Libras, os sinais são comparados às palavras nas línguas orais, dessa forma podemos afirmar que os sinais são itens lexicais, resultantes de processos de formação tal como as palavras, além de podermos considerá-los com estrutura semelhante à das palavras. Ambos possuem fonemas que constituem morfemas.

A principal diferença é “a presença de ordem linear (sequência horizontal no tempo) entre os fonemas das línguas orais e sua ausência nas línguas de sinais, cujos fonemas são articulados simultaneamente” (HULST, 1993, p. 210 apud QUADROS e KARNOPP, 2004, p. 49). Nas línguas orais, verificam-se uma sequência de grafemas, de fonemas, de sons, enquanto, nas línguas de sinais, é impossível estabelecer uma ordem temporal ou sequencial.

Essas diferenças entre as línguas Portuguesa e Libras, acrescido do fato de o poeta ter utilizado os classificadores como um dos principais elementos constitutivos do poema, fizeram com que o presente capítulo discorresse sobre os classificadores no processo de formação dos sinais que ocorrem por meio de alterações morfológicas, pois “as línguas de sinais aproveitam esse potencial dos gestos trazendo-o para dentro da língua, fazendo com que sinais visuais representem palavras envolvendo a organização da língua” (QUADROS; PIZZIO; REZENDE, 2009, p. 15).

Observa-se que as línguas de sinais possuem uma gramatica espacial complexa e manifestam a identidade e cultura dos surdos, um grande potencial enredado na língua que contribuiu para a tradução proposta. Entre os elementos linguísticos, estão os classificadores, essenciais para esta pesquisa, uma vez que permitem a identificação de processos, possibilitando a elaboração de uma tradução para a Língua Portuguesa.

Esses classificadores estão presentes em algumas línguas orais e também nas línguas de sinais, como podemos encontrar em Felipe (2002); Quadros, Pizzio e Rezende (2009).

Dentre as línguas orais, há as que se apresentam por meio de categorias gramaticais, fonologia, morfologia, sintática, semântica, pragmática e subclassificações entre seres animados e inanimados, gênero, número etc., denominadas “línguas de classes nominais ou não-classificadoras”, como a Língua Portuguesa. Segundo Felipe, 2002 “Em algumas línguas orais, como as indo-europeias, indígenas, africanas, australianas, asiáticas, entre outras em que, além destas classes gramaticais (nomes, verbos, adjetivos, advérbios,

pronomes, etc), fazem uso de um sistema de morfemas obrigatórios, que especificam nestas classes gramaticais algumas ou várias das subclassificações também mencionadas acima, estão sendo denominadas de "línguas classificadoras".

Nessas línguas, os morfemas especificam classes gramaticais e acrescentam informações ao léxico, assim denominadas línguas classificadoras são "as que têm um sistema de morfemas obrigatório, ou seja, um sistema de gramemas formantes presos ou dependentes" (FELIPE, 2002, p.3).

Além de organizar a língua e incluir informações ao léxico, os classificadores estão relacionados "a fatores socioculturais e históricos de uma comunidade" (MENDONÇA, 2012, p. 69). Um exemplo desse modelo de classificadores em uma língua oral, ocorre no Dyirbal (língua de aborígenes da Austrália).

I. Bayi	Machos humanos e não humanos, animais
II. Balan	Fêmeas humanas
III. Bala	As outras coisas

(LAKOFF, 1990, p. 98 apud Mendonça, 2012, p.76)

Observa-se que os classificadores agregam informações aos nomes, categorizam as palavras, suscita a manifestação ativa de seus usuários, e podem ser considerados um recurso estilístico devido a sua expressividade.

A compreensão da constituição dos sinais em Libras, por meio dos morfemas, é imprescindível para definição dos classificadores.

1 I MORFEMAS NAS LÍNGUAS DE SINAIS

Assim como algumas línguas orais classificam as palavras pelos morfemas, as línguas de sinais obedecem ao mesmo processo; conceituar a morfologia em Libras implica compreender o processo de constituição dos sinais, iniciado em suas unidades menores ou fonemas.

Apesar de haver várias definições para esse assunto, adotamos para esta pesquisa a postulada por Quadros e Karnopp (2004): "essas unidades menores são constituídas de configurações de mãos (CM), locações (L), e pelos movimentos (M)".

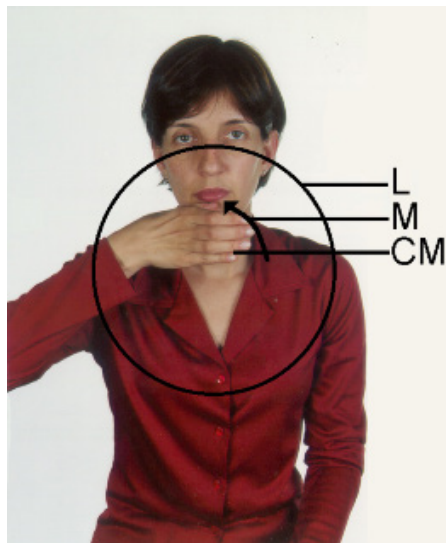



Figura 30.

Fonte: Quadros e Karnopp, 2004.

Há, entretanto, pesquisadores que incluem mais dois parâmetros[1] que são a expressão facial e corporal, nomeada por Quadros e Karnopp de Expressões Não Manuais - ENM e a direcionalidade.

No Brasil, foram catalogadas mais de 60 configurações de mãos (figura 31). E, pesquisas realizadas na Universidade Federal de Santa Catarina analisaram 134 CM[2], evidenciando como Libras é um campo vasto para pesquisas.

1. Segundo Honora e Frizanco (2009, p. 42) Orientação ou Direcionalidade (O/D) É a direção que o sinal terá para ser executado.
Expressão Facial e/ ou Corporal (EF/C) As expressões faciais são feições feitas pelo rosto para dar vida e entendimento ao sinal executado.
2. Configurações de Mãos: Disponível em: <http://idsinais.libras.ufsc.br/listaCm.php>. Acesso em: 17.11.2016.

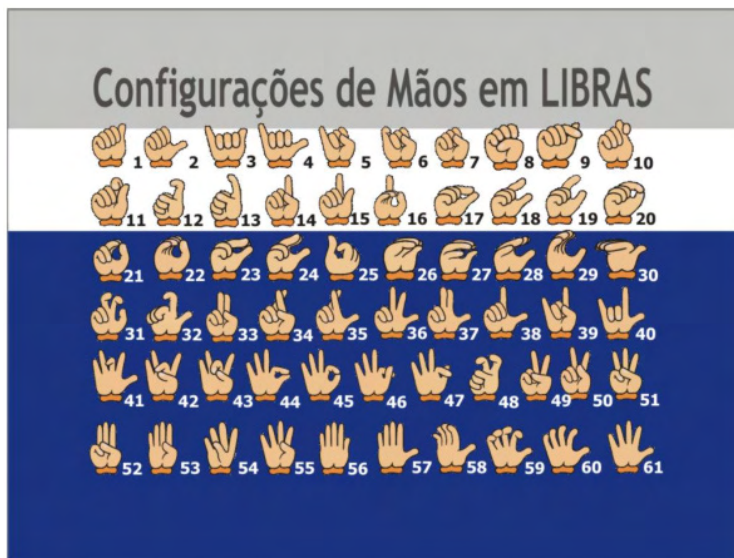



Figura 31 – Configurações de Mãos em Libras[3]

A menor alteração, em quaisquer dessas unidades menores, modifica os significados dos sinais, conforme os exemplos dessas alterações nas imagens dos sinais abaixo, segundo as concepções adotadas por Quadros e Karnopp (2004):

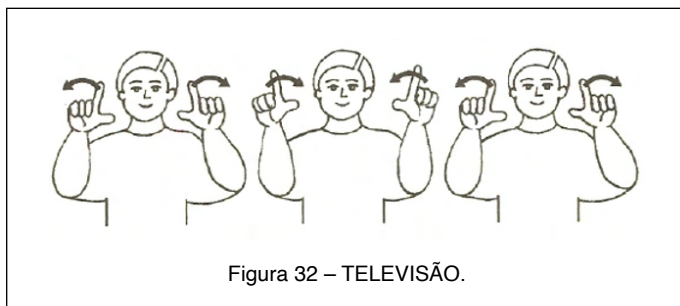



Figura 32 – TELEVISÃO.

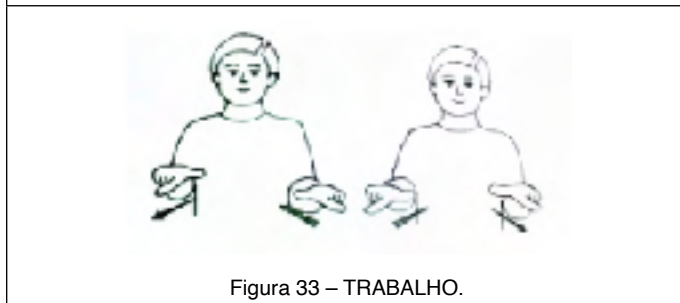



Figura 33 – TRABALHO.

Fonte: Deit Libras, 2015.

3. Fonte: http://www.lsbvideo.com.br/product_info.php?products_id=296 Acesso em 02-02-2017

Nota-se que apenas uma unidade mínima foi alterada, a locação; as outras unidades mínimas, a configuração de mãos e o movimento dos sinais continuam os mesmos.

Esse mesmo fenômeno ocorre na Língua Portuguesa, como por exemplo nas palavras MALA - FALA e GATA - BATA, havendo alteração em apenas um fonema, que modifica o significado da palavra.

No próximo exemplo, temos outras alterações em unidades mínimas dos sinais.

Figura 34 – CERTO.

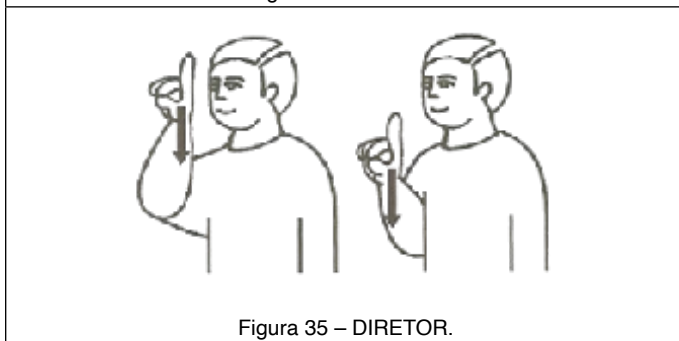



Figura 35 – DIRETOR.

Fonte Deit Libras, 2015.

Nos sinais das figuras 34 e 35 apenas a configuração de mãos foi alterada, mantendo as outras unidades mínimas dos sinais, a locação e o movimento. Essas alterações, uma das unidades mínimas dos sinais, são denominadas “par mínimo[4]”.

4. Par Mínimo: ”O contraste de apenas um dos parâmetros altera o significado dos sinais” (QUADROS e KARNOPP, 2004, p. 51). Ou seja, par mínimo é um conceito estabelecido mediante a alteração de um dos parâmetros do signo, esse fenômeno altera seu significado, nos exemplos TELEVISÃO/TRABALHO e CERTO/DIRETOR há ocorrência dos pares mínimos.

2 | CLASSIFICADORES EM LÍNGUAS DE SINAIS

O recurso denominado "Classificadores[5]" ocorre quando um morfema é afixado ao léxico para descrevê-lo. Esse morfema acrescenta informação na qualidade de forma e tamanho, ou seu comportamento na ação verbal, ou ainda a classe à qual o léxico pertence (CAMPELLO; PIZZIO; QUADROS; REZENDE, 2009).

Sabendo que os classificadores são constantemente confundidos com outros recursos distintos expressivos de Libras, como a derivação zero, os sinais icônicos, o antropomorfismo, e a incorporação, a apresentação de tais recursos torna-se necessária para evidenciar a particularidade dos classificadores.

A derivação zero[6] é comumente confundida com o recurso dos classificadores, pois os dois recursos especificam de alguma forma o sinal no momento em que ele é realizado. Para exemplificar, seguem os exemplos dos sinais de CARRO - DIRIGIR e AVIÃO - IR DE AVIÃO que só podem ser diferenciados pelo contexto ou por pequenas alterações, em que o sinal IR DE AVIÃO é um pouco mais alongado que o sinal de AVIÃO.

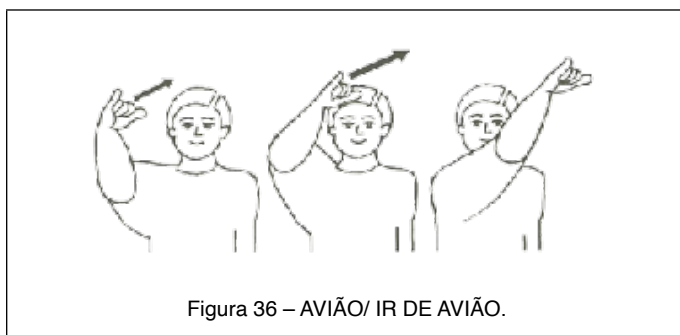



Figura 36 – AVIÃO/ IR DE AVIÃO.

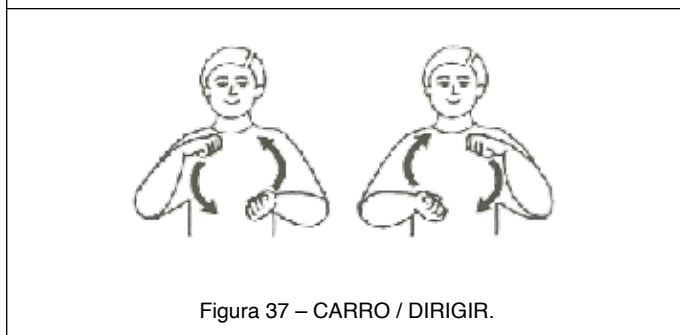



Figura 37 – CARRO / DIRIGIR.

Fonte: Deit Libras, 2015.

5. Os parâmetros (configuração de mão, direcionalidade, ponto de articulação, movimento, localização, expressões faciais e corporais), que também podem ser morfemas, compõem sistemas complexos de desinências que estabelecem tipos de flexão verbais: concordância para gênero, para pessoa do discurso e para locativo, **ou são afixos que se justapõem à raiz verbal ou nominal** (FELIPE, 2006, p. 200).

6. Derivação Zero: Segundo Felipe, 2006, p. 204, são itens lexicais que dependem do contexto linguístico para identificar sua classe gramatical.

Observam-se, no processo de derivação zero, verbos derivados de substantivos e também a derivação de adjetivos a partir de substantivos, como AMARELO – AMARELAR, pois o mesmo sinal é utilizado para os sinais nas duas classes gramaticais. Distinguir os recursos utilizados em Libras para constituir o significado dos sinais é de grande relevância para a definição dos classificadores.

Os classificadores não são sinais icônicos[7], que remetem ao significado do sinal e se parecerem com o objeto que descrevem, razões pelas quais esses dois recursos também são confundidos.

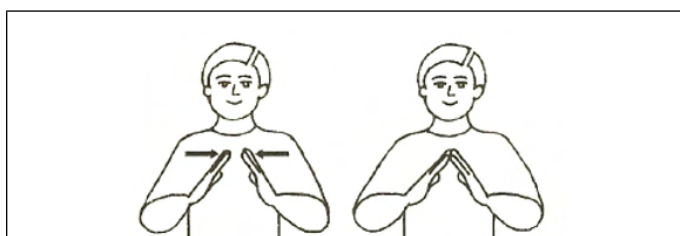



Figura 38 – Casa.

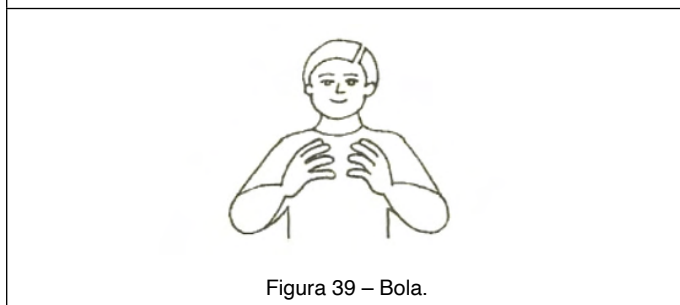



Figura 39 – Bola.

Fonte: Deit Libras, 2015.

Os sinais de CASA e BOLA são exemplos de sinais icônicos, pois remetem ao seu referencial, tentam imitá-lo, mas não o descrevem. Se esses sinais fossem um classificador, seria possível descrever a que bola o locutor se refere, por exemplo, bola de boliche, bola de pingue-pongue, entre outros.

Outro recurso linguístico expressivo encontrado em Libras é o Antropomorfismo[8], que atribui características humanas a seres de natureza não humana. Um exemplo desse

---

7. Sinal Icônico: Esses sinais possuem estruturas de transferência, que consistem em recursos cinestésicos capazes de reproduzir de maneira formal os contornos das formas e os deslocamentos no espaço dos agentes em relação a um ponto fixo. Sendo assim, através delas são construídas referências que descrevem eventos que interagem visualmente, ativando aspectos cognitivos, que reconstroem experiências da memória através dos movimentos do corpo. (PIVETTA, SAITO, FLOR e PERASSI, 2013, p. 266).

8. Antropomorfismo vem de duas palavras gregas: *anthropos* (homem) e *morphe* (forma). Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/o-que-e-antropomorfismo/>. Acesso em 06.10.2016.

recurso encontra-se no vídeo *Os Três Porquinhos* (INES-Instituto Nacional dos Surdos).

Figura 40 – Os três Porquinhos.

Fonte: DVD INES/Secretária de Educação Especial/MEC

Na figura 40, notam-se os atores sinalizantes antropomorfizando os três porquinhos e a forma como utilizam o corpo, ou seja, pelas suas expressões realizam a interpretação, atribuindo características humanas aos animais como o fato de eles conversarem e irem construir uma casa, comportamento de seres humanos.

Outro recurso é a incorporação diferenciada do antropomorfismo, embora sejam recursos próximos. A palavra incorporação é oriunda do verbo incorporar que, segundo o Dicionário Dicio[9] da Língua Portuguesa, significa "ação ou efeito de incorporar/ Estado ou qualidade das coisas incorporadas". Um exemplo da aplicação desse recurso em Libras encontra-se no vídeo *A Tourada* (Cadernos de Apoio Aprendizagem Libras/ Programa Ler e Escrever 3º ANO).

9. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/incorporacao/>. Acesso em 06.10.2016.

Figura 41 – Touro. Fonte:http://fatalitydesign.blogspot.com.br/2012/07 render-mascote-touro.html	Figura 42 – Interpretação – touro. Fonte: Ler e Escrever/ Caderno de apoio aprendizagem Libras 3º Ano.

Na incorporação, o ator surdo utiliza o corpo para mostrar a forma do referente, o touro; é uma representação mimética, as expressões faciais, a forma como o touro respira e ainda a inclinação do tronco.

Vimos que há vários recursos linguísticos expressivos nas línguas de sinais (derivação zero, os sinais icônicos, o antropomorfismo e a incorporação), que buscam representar seu referente por meio do signo linguístico espaço-visual e da sua forma. Também constatamos que os classificadores são diferenciados de todos esses recursos, uma vez que descrevem ou classificam os sinais por meio da alteração na configuração de mãos que objetiva especificar o referente no sinal, sendo, portanto, alterações morfológicas ao acrescentarem informações ao léxico.

São adotadas várias definições para os classificadores, e esta pesquisa assume as deliberações de Pimenta sobre o assunto, que subdivide os classificadores em:

- **Descritivo - CL-D** - descreve o tamanho e a forma de um objeto ou corpo de pessoa ou animal;
- **Especificador - CL-ESP** - especifica a textura de um objeto ou corpo de pessoa ou animal, e também o seu eventual estado em movimento, ou seja, primeiro o falante descreve a forma ou tamanho do referente e, em seguida, especifica-o ainda mais lhe dando detalhes de textura, brilho, movimento etc.
- **Plural - CL-P** - demonstra o movimento ou a posição de um número de objetos, pessoas ou animais. Esse número pode ser determinado ou indeterminado;
- **do Corpo - CL-C** - retrata uma parte específica do corpo em uma posição determinada ou fazendo uma ação;
- E o **Instrumental - CL-I** - demonstra ações de segurar, apertar, erguer, carregar e manusear objetos ou pessoas e animais; por isso, também, está relacionado com a forma do referente manuseado, embora não sirva, prioritariamente, para descrever ou especificar essa forma e sim mostrar a maneira como alguém manuseia algo.

Todos esses classificadores listados devem ser acompanhados de ENM ou expressões faciais que completam os sinais, acrescentando informações ao léxico.

Para esta pesquisa, os classificadores instrumentais terão uma especial relevância, uma vez que o poema analisado está repleto desses recursos linguísticos, que, segundo Felipe (2006, p. 206), é “uma representação mimética[10] ou visual-geométrica do instrumento, mostra o objeto sendo manipulado, mas este não é diretamente referido”.

Nas imagens abaixo, está presente o mesmo objeto, contudo o tamanho e a forma são diferentes, interferindo no seu manuseio.

Figura 43 - Mão manuseando uma faca.

Figura 44 - Manuseando uma faca de açougueiro.

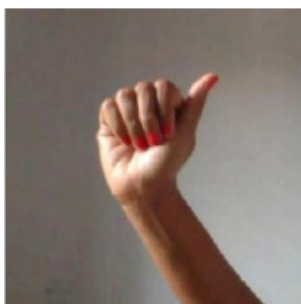



Figura 45 – Manuseando uma faca.

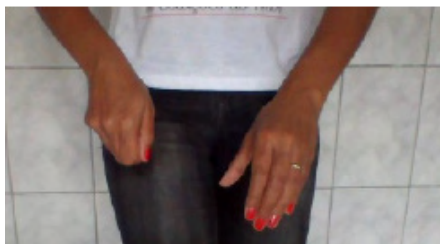



Figura 46 – Manuseando uma faca de açougueiro.

Fonte: Arquivo Próprio.

Nessas imagens, foram evidenciados os classificadores, recursos que incorporam informações dos objetos nos sinais, como se observa nos sinais em que a configuração de mãos é alterada ao manusear uma faca maior ou menor.

Não é necessário realizar o sinal de faca e depois detalhar a forma do objeto, pois apenas um sinal é capaz de substituir o objeto e incorporar a informação.

---

10. Mimética: O processo mimético transforma a mímica em uma forma linguística que representa iconicamente o referente a partir dos parâmetros de configuração sígnica e da sintaxe da língua. Na verdade, não se faz a mímica simplesmente, esta é incorporada pela língua e se estrutura a partir dos parâmetros de cada língua de sinais, como as onomatopeias nas línguas oral-auditivas. (FELIPE, 2006, p. 206).

> As configurações de mãos que outrora eram consideradas como fonemas das Línguas de Sinais passam a ser tidas como morfemas, explicando-se assim o fato de serem usadas como afixos classificadores que se juntam ao verbo, para representar características das entidades as quais o nome que substituem se refere. (GESUELI, 2009, p.114).

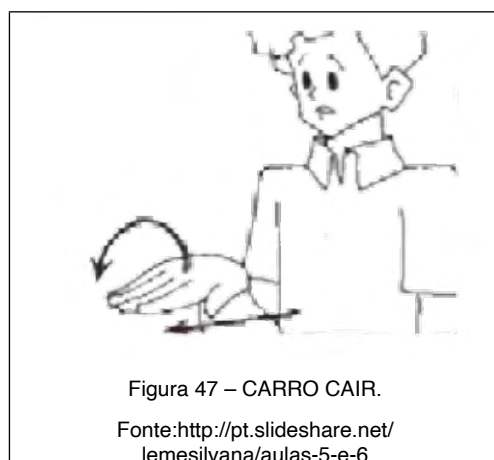
Observa-se a alteração da configuração de mãos incorporada ao sinal que substitui o referente, nesse caso, o sinal de FACA.

Os verbos também podem ser modificados para incorporarem informações, alterando unidades mínimas e mantendo o movimento, como nas figuras 45 e 46.

Figura 47 – CARRO CAIR.

Fonte:http://pt.slideshare.net/lemesilvana/aulas-5-e-6

Figura 48 – OBJETO FINO CAIR.

Fonte: http://pt.slideshare.net/lemesilvana/aulas-5-e-6

Apesar de essas figuras se referirem ao mesmo verbo, a configuração de mãos é alterada para descrever o objeto. Entretanto, todos mantêm o mesmo movimento, pois "estes morfemas sempre estão presos a uma raiz" (FELIPE, 2006, p. 207).

Além de agregarem informações ao léxico, as alterações morfológicas permitem que os classificadores substituam o seu referente. O verbo cair foi substituído por CARRO CAIR ou OBJETO FINO CAIR. A configuração de mãos teve uma representação mimética do carro ou do objeto ao qual se refere, assumindo a função de morfema e substituindo o sinal CARRO; juntou-se ao verbo para representar características do objeto descrito. Ou seja, o verbo CAIR, por meio da alteração morfológica, devido a um afixo justaposto à raiz verbal, está representando CARRO CAIR, o carro está retratado pela configuração de mãos.

Os classificadores são muito utilizados cotidianamente, como se observa no relato de uma criança surda que possui entre 6 e 7 anos de idade: "RESTAURANTE HOMEM LÁ CANTAR (mão direita fechada na frente da boca como se estivesse segurando um microfone) VER (em seguida coloca as mãos no rosto com uma expressão de admiração)" (GESUELI, 2009, p. 120).

Nesse caso, a tradução deve substituir uma palavra ou um classificador inexistente em Língua Portuguesa "cantar-com-microfone". A criança movimenta a mão como se estivesse cantando, e a configuração de mãos remete ao uso do microfone, um morfema instrumental[11], pois incorpora informações ao sinal - o verbo "cantar" está incorporado no instrumento "microfone".

Essas alterações implicam questões de ordem semântica afinal "todo classificador é semântico", como afirma Felipe (2006 p.207). Isso se dá pela necessidade de desvendar os significados dos sinais no discurso e no contexto, quando se relatam fatos que implicarão também questões pragmáticas de ordem fonológica e morfológica - conceitos descritos posteriormente.

Em geral, os surdos apreciam obras literárias em que suas experiências visuais estão presentes, logo é comum a presença do uso intencional dos classificadores nos poemas em Libras. Esse recurso é encontrado em poemas para crianças e para adultos, ressaltamos a importância da presença da cultura e da identidade surda nessas obras que contribuem para o crescimento de sua língua.

Devido à essa recorrência, houve a necessidade de discorrer a respeito dos classificadores - recurso linguístico comum a algumas línguas orais - presentes nas línguas de sinais e essenciais para análise do poema *Pintor de A a Z*, de Nelson Pimenta que utiliza esse recurso de forma ímpar. Ao imaginar um surdo observando um poema, em que as letras manuais adquirem novas motivações, por meio de alterações morfológicas ou neologismos, trará a esse surdo novas possibilidades de uso da língua e ampliará seu vocabulário.

11. Classificador Instrumento: Esse classificador caracteriza-se pelo uso de um instrumento (morfema instrumental) em que a configuração da mão representa a forma como se sustenta um objeto determinado (GESUELI, 2009, p. 120).

CAPÍTULO 4

O PORQUÊ DAS ESCOLHAS?

O *corpus* do trabalho e da análise neste capítulo é o poema *Pintor de A a Z*, uma composição em Libras do surdo Nelson Pimenta. Esse poema faz parte do Caderno de Apoio Aprendizagem Libras 1º Ano – Programa Ler e Escrever (São Paulo (cidade) Secretaria Municipal da Educação da Prefeitura de São Paulo, 2012). Além da análise do poema, este trabalho se propõe a apresentar uma tradução do poema sinalizado para a Língua Portuguesa de nossa autoria, explicitando como os elementos presentes em Libras foram reconfigurados em Língua Portuguesa de acordo com a concepção de tradução etnocêntrica.

Traduzir Libras para Língua Portuguesa é algo incomum, explicar esse procedimento em especial, utilizando a análise estilística em Libras, é importante em um processo de alfabetização bilíngue[1], pois a criança surda precisa conhecer os recursos estéticos de sua língua na tradução. Assim, essa prática valoriza as duas línguas e proporciona um intercâmbio cultural entre surdos e ouvintes, pois para Oliveira, “conforme exposto os poemas em língua de sinais evidenciam especificidades dos sujeitos surdos visando romper com padrões normativos hegemônicos estabelecidos socialmente” (OLIVEIRA, 2015, p. 8).

O poema em Libras possibilita o rompimento do uso comum das línguas de sinais para uma linguagem mais expressiva, em que as experiências visuais estarão mais presentes. Esse rompimento ocorre quando o usuário da língua escolhe elementos linguísticos em um sentido conotativo e representativo, de tal maneira que seu conhecimento de mundo e sua cultura estejam presentes.

Compor um poema é algo complexo em todas as línguas e exige uma reflexão sobre o que seja a expressão nos gêneros poéticos como as possibilidades estéticas da língua em que se compõe o poema; prova disso é que o autor Nelson Pimenta estudou línguas de sinais na Califórnia-EUA, na década de 1990, onde teve a oportunidade de estudar a estrutura gramatical do idioma e as *Histórias ABC* (CASTRO, 2012, p. 23).

Para ser um bom escritor de poemas é preciso ser um bom leitor, ser capaz de identificar marcas como som, rima, métrica, identificar sentidos, estabelecer relações entre o que está escrito e o que representa, entre outros, pois

1. Alfabetização Bilíngue: “De acordo com o Decreto 5.626, de 5 de dezembro de 2005, as pessoas com surdez têm direito a uma educação que garanta a sua formação, em que a Língua Brasileira de Sinais e a Língua Portuguesa, preferencialmente na modalidade escrita, constituam línguas de instrução, e que o acesso às duas línguas ocorra de forma simultânea no ambiente escolar” (ALVEZ; FERREIRA; DAMÁZIO, 2010, p.9).

> não há como chegar ao poema, se atividade exercida pelo leitor não for estética. Isso não significa esquecer a importância do texto, nem se deseja ignorar a organização textual, sua existência material. O que se procura enfatizar são habilidades que permitam reconhecer esses elementos, processando-os num imbricamento do cognitivo e emotivo (GEBARA, 2012, p.27).

Por ser essa leitura estética comum a toda língua inclusive às línguas de sinais, realizou-se a leitura estética em Libras para chegar a uma tradução em Língua Portuguesa que também permitisse a realização desse processo estilístico (leitura estética).

Conforme exposto, o poema é uma composição destinada a crianças em idade de alfabetização, logo letras do alfabeto são utilizadas para compor o discurso de um pintor ao estruturar sua obra.

Em Gebara (2012, p. 56), encontramos um poema semelhante ao de Pimenta: *Alfabeto*, de José Paulo Paes, que utiliza as letras do alfabeto, em vinte e três estrofes, para atribuir motivações aos grafemas, mostrando que a temática escolhida pelo autor Nelson Pimenta é possível em Língua Portuguesa.

1 I AS BASES DA TRADUÇÃO

Após o levantamento bibliográfico, foram identificados os elementos linguísticos utilizados comumente na poesia, e em especial de Pimenta. O próximo passo foi selecionar estratégias de tradução promovendo, segundo Berman (2013), a inserção dos elementos contextuais e contextuais do poema sinalizado na tradução, que passou a ser delineada dentro dos preceitos da tradução etnocêntrica.

A partir dessa identificação dos elementos expressivos, verificou-se que um dos pontos centrais do poema de Pimenta é a criação de neologismos que ocorreram em virtude da modificação de vários sinais pelo uso de:

1 – Classificador Instrumental.

1.1 – Classificador (Verbo).

1.2 – Sinais Emblemáticos.

1.3 – Sinais Convencionalizados.

1.4 – Neologismos (sinais que não se enquadram nos mencionados acima)

E, para transcriar, ao mesmo tempo, mantendo as características dos classificadores inexistentes em Língua Portuguesa, foram utilizadas as sugestões das formas dos grafemas em duas possibilidades:

1) por meio de descrição do grafema em si, como o caso do *A*.

2) por meio da descrição que envolve a forma do grafema e acrescida da relação com a palavra que é iniciada por esse grafema, como o caso do *P*.

Dessa forma, a proposta de tradução e ilustração do poema é acompanhada das imagens do poema original que mostra como o autor Nelson Pimenta compôs sua obra. Depois da tradução ilustrada, serão feitas a descrição e análise dos processos envolvidos em ambos os textos.

2 | A ILUSTRAÇÃO

> Ora, os tipos de relação que podemos distinguir entre o texto e a imagem dependem – tal é a nossa hipótese – da sua situação de produção/recepção, e não mais da natureza intrínseca do texto ou da imagem (HOEK, 2006, p.168).

Embora não haja intenção de analisar a imagem desta tradução, faremos uma breve explanação sobre como ela foi criada. Como o texto original é visual, a tradutora utilizou o sentido visual para apreciar o poema e, simultaneamente, decodificou a linguagem verbal devido a língua espaço-visual, Libras.

Dessa forma, ela realizou a tradução para o poema concreto, e a ilustração foi realizada com base na tradução e no poema original. O objetivo do uso da ilustração foi trazer o espaço do corpo que estava ausente, pois o suporte para o poema é a folha. Assim, o que a tradutora fez foi esforçar-se para se aproximar do pintor da obra original no que diz respeito à personificação do pintor, ao referente anafórico utilizado pelo autor durante o poema todo, aos dêiticos e aos objetos instrumentalizados por Pimenta. Foi dessa maneira a tentativa da tradutora de aderir a forma dos grafemas em Língua Portuguesa aos objetos.

Sendo assim, a forma pela qual a imagem foi concebida implicou a sua criação, relação que precisa ser mantida com o texto. Segundo a tradutora-pesquisadora, essa ilustração auxilia no desenho das metáforas criadas por ela, na tentativa de completar o diálogo entre os textos (o original e a tradução).

Trabalhar o poema original e a sugestão de ilustração podem gerar ótimas aulas de literatura surda para crianças em fase de alfabetização, pois instiga a criança a inventar, brincar e descobrir novas possibilidades de expressão, além de disponibilizar mais uma ferramenta divertida a elas, o desenho.

3 I PINTOR DE A A Z[2] (APRESENTAÇÃO BILÍNGUE)

A

é o ca-
valete, com
pernas abertas
está onde a tela
o pintor colocará.

Figura 49 – Ilustração *Pintor de A a Z*[40]

Figura 50 – Poema: *Pintor de A a Z*

O B é uma pa-
leta, de

dois lugares,

que cor

vou usar ?

Figura 51 – Ilustração *Pintor de A a Z*

Figura 52 – Poema: *Pintor de A a Z*

Pego
a alça
da lata
- **C**,um
Arco, o
arco-íris.

Figura 53 – Ilustração *Pintor de A a Z*

Figura 54 – Poema: *Pintor de A a Z*

2. Todas as cenas foram retiradas do *Caderno de Apoio Aprendizagem Libras/ Ler e Escrever 1º Ano*

Chaco-
alho a lata pela alça
ops, saiu
uma
per-
ni-
nha – **Ç**!
Aliás, sem o Ç,
não
tem
alça

Figura 55 – Ilustração *Pintor de A a Z* | Figura 56 – Poema: *Pintor de A a Z*

O **D** é a armação
do rolo. Mas cadê o
cabo? D tam-
bém de pin-
tura doida,
a per- na
sai em uma letra, falta
em outra.

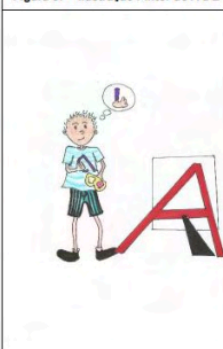
Figura 57 – Ilustração *Pintor de A a Z* | Figura 58 – Poema: *Pintor de A a Z*

O E são as
cerdas do
pincel,
sem o cabo
não dá. Só
aper-
tando pra
sair a tinta

Figura 59 – Ilustração *Pintor de A a Z* | Figura 60 – Poema: *Pintor de A a Z*

Pego o **F** com delica-
deza. Seguro pela
haste
u m a
Flor com F vou pin-
tar, cuido para as
folhas
n ã o
c a i r.

Figura 61 – Ilustração ***Pintor de A a Z*** | **Figura 62 – Poema:** ***Pintor de A a Z***

O **G** é um
pensador, com a
mão no
queixo, assim fica
o pintor, a ima-
ginar o que irá
pintar.

Figura 63 – Ilustração ***Pintor de A a Z*** | **Figura 64 – Poema:** ***Pintor de A a Z***

Pego o **H**
p o r u m a
das pernas. E a s
outras eu us o
par a tra ç a r.

Figura 65 – Ilustração ***Pintor de A a Z*** | **Figura 66 – Poema:** ***Pintor de A a Z***

O I
q u e é
m a g r i-
n h o
Eu uso
para dar
u m a s
p i n c e
l a d i
n h a s

Figura 67 – Ilustração *Pintor de A a Z* | Figura 68 – Poema: *Pintor de A a Z*

Faço
U m
longo
traço
e sem querer,
apa- rece
uma voltinha
É o J...

Figura 69 – Ilustração *Pintor de A a Z* | Figura 70 – Poema: *Pintor de A a Z*

A p e r- to as
pernas do **K**
co m o faço
com atesoura
e dou umas
p i c o tadas
no qua- d r o.

Figura 71 – Ilustração *Pintor de A a Z* | Figura 72 – Poema: *Pintor de A a Z*

O **L**
Ser-
v e
d e
esquadro. Para
a tela arrumar.

Figura 73 – Ilustração *Pintor de A a Z* | Figura 74 – Poema: *Pintor de A a Z*

Pego o pin-
cel **M**, com suas
três pon- t as
hi! Bor- rou o
qua- d r o.

Figura 75 – Ilustração *Pintor de A a Z* | Figura 76 – Poema: *Pintor de A a Z*

Deixo de la-
do e pe go o
N ago ra dá
pra p i n t a r !

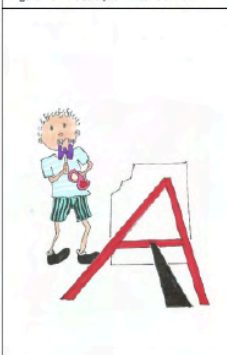
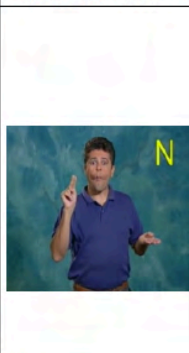



Figura 77 – Ilustração *Pintor de A a Z* | Figura 78 – Poema: *Pintor de A a Z*

O é . . .

Redon- dinho

igual a tam-

p a d a

la t i - nha de

tinta que eu

tento abrir.

Figura 79– Ilustração *Pintor de A a Z*

Figura 80 – Poema: *Pintor de A a Z*

O **P** é um

pincel estranho

t e m uma

Argo- la na

p o n- ta eu

não sei por que,

mas não

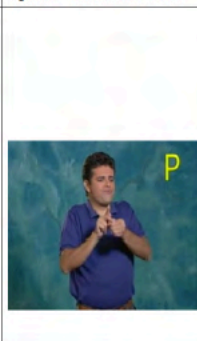
t e m

p i n

cel

sem **P**

Figura 81 – Ilustração *Pintor de A a Z*

Figura 82 – Poema: *Pintor de A a Z*

Aí pego o

Q, pin-

cel gor-

do! Não ser-

ve na lata de

tinta...

Figura 83 – Ilustração *Pintor de A a Z*

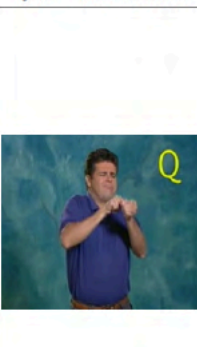
Figura 84 – Poema: *Pintor de A a Z*

O R é outro
Pin- cel
sua ca-
beça vou
apertar para
caber na lata!

Figura 85 – Ilustração *Pintor de A a Z*

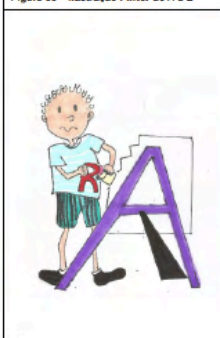



Figura 86 – Poema: *Pintor de A a Z*

O **S**, pincel
que se re "vira"
che io de
"voltas"
mas não dá cer-
to para linha
r e t a !

Figura 87 – Ilustração *Pintor de A a Z*

Figura 88 – Poema: *Pintor de A a Z*

O T é um tinteiro estranho,
vem com um pincel pendu-
rado, é estranho pensar que
todo tin-
teiro tem
u m T
a s s i m!

Figura 89 – Ilustração *Pintor de A a Z*

Figura 90 – Poema: *Pintor de A a Z*

O **U** é um pin-
cel di- ferente,
Tem duas
Pon- tas,
Mas não dá
pra pintar!

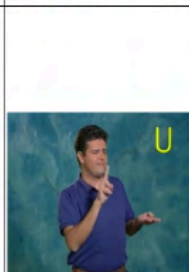
Figura 91 – Ilustração *Pintor de A a Z* | Figura 92 – Poema: *Pintor de A a Z*

Sobrou o **V** já
Desa- nimei
Tam- bém
não pos- so
usá-lo! Com
duas pontas
ele borra..

Figura 93 – Ilustração *Pintor de A a Z* | Figura 94 – Poema: *Pintor de A a Z*

Co- ço a ca-
Be- ça com
o **W**, ele tem muitos
den tes!

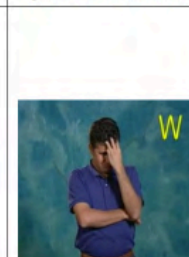
Figura 95 – Ilustração *Pintor de A a Z* | Figura 96 – Poema: *Pintor de A a Z*

Sus- pen-
do os bra-
çosdo
X,
e nas
per- nas,
eu pen- duro
o qua- dro.

Figura 97 – Ilustração *Pintor de A a Z*

Figura 98 – Poema: *Pintor de A a Z*

Pego Y. Ah,
Essa não!
Mais um pin-
cel de duas
p o n t a s,
já me em -
tristeci, vou
d e s i s t i r...

Figura 99 – Ilustração *Pintor de A a Z*

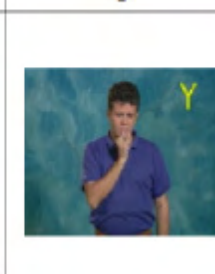
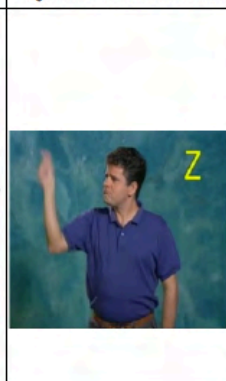
Figura100 – Poema: *Pintor de A a Z*

Do Z eu faço um
ra-
bis-
co
e jogo tudo no lixo!

Figura 101 – Ilustração *Pintor de A a Z*

Figura 102 – Poema: *Pintor de A a Z*

ANÁLISE ESTILÍSTICA DO POEMA DE PIMENTA

O aspecto material das letras manuais é explorado pelo poeta que as motiva, atribuindo-lhes novas funções para algo que antes era estático, parado. Agora o espectador é capaz de realizar uma apreciação estética, uma vez que terá experiências enquanto aprecia o poema, em que cada sinal é uma surpresa, cada letra manual é um objeto utilizado pelo pintor.

No poema, é contada a história de um pintor que tenta pintar um quadro, mas acaba por desistir. No percurso, o poeta, na posição de pintor, vai utilizando os instrumentos da pintura, e nenhum deles parece ser o que ele procura. Há, assim, um discurso no poema que a criança pode acompanhar, imaginar algo que instiga a curiosidade, como tentar descobrir o que será escrito no final, o desfecho da estória.

Partimos do princípio que existe um uso expressivo nas línguas de sinais e nas línguas orais e, como o propósito da pesquisa é a analise estilística de Libras, torna-se relevante discorrer sobre os recursos estilísticos nessa língua e, posteriormente, realizar uma breve explanação sobre a expressividade da Língua Portuguesa, pois, conforme postula Quadros e Sutton-Spence (apud KARNOPP; SILVEIRA, 2013, p.5), "poesia em língua de sinais, assim como a poesia em qualquer língua, usa uma forma intensificada de linguagem ["sinal arte"] para efeito estético".

No poema *Pintor de A a Z* há uma presença marcante de classificadores, principal recurso estilístico do poema, acompanhados de outros recursos, por exemplo, sinais regulares, analogias e incorporação.

Há três aspectos que ocorrem simultaneamente na produção poética, essenciais para estética da obra. São eles:

> o primeiro é a direção do olhar, que estabelece a referência, a posição, parte da comunicação no espaço de sinalização, (...) o segundo ponto é a incorporação, esta consiste na transformação do poeta em personagem, (...) o terceiro elemento está relacionado à poesia, à incorporação de sujeitos, à personificação. A posição está ligada à forma de sinalizar, o olhar daquele que sinaliza. (QUADROS e SUTTON-SPENCE apud MACHADO, 2013, p.67).

No primeiro ponto, destaca-se a forma de comunicação que o intérprete estabelece na obra, pelas expressões não manuais[3] (ENM), que precedem os sinais, primeiro há o contato visual e depois, a sinalização. Como as línguas de sinais são línguas espaço visuais, a forma como a obra é apresentada dará todo o valor estético ao poema.

O poeta-intérprete incorpora[4] o personagem "pintor" no poema, dá todas as características à personagem em sua obra, ou seja, todos os sentimentos do pintor são

3. Expressões Não Manuais: Movimento da face, dos olhos, da cabeça ou do tronco, prestam-se a dois papeis nas línguas de sinais: marcação de construções sintáticas e diferenciação de itens lexicais (QUADROS e KARNOPP, 2007, p. 60).

4. Incorporar: Do latim *incorporare,* dar forma corpórea a. (FERREIRA, 2010, p. 419).

transmitidos por meio da incorporação. Consequentemente, a linguagem expressiva, o uso poético e o estilo estão interligados aos três aspectos mencionados. Já o estilo dos sinais em Libras, o "sinal arte" está relacionado à forma de sinalizar e à função do texto sinalizado.

É observada no poema a presença dos sinais regulares que são compreendidos pelo "que é utilizado nas línguas de sinais, nas interações, são sinais convencionalizados pela comunidade surda, em oposição a eles os sinais irregulares. [...] que são sinais que mudam apenas a configuração de mão e mantêm os outros parâmetros e o seu valor semântico" (QUADROS; SUTTON SPENCE apud MACHADO, 2013, p. 63). Dessa forma, os sinais irregulares contribuem para os neologismos, a criação de novos sinais, e a aquisição de vocabulário para comunidade surda.

> O uso dos novos termos, cunhados de forma estética e poética, são percebidos na construção sinalizada. Já os neologismos poéticos, usados de forma estética, possibilitam que os usuários se apropriem deles e os utilizem, enriquecendo seu vocabulário. A poesia, portanto, auxilia no enriquecimento do vocabulário através das interações entre os surdos (MACHADO, 2013, p. 63 e 64).

O neologismo, comum nos poemas e essencial para questão simbólica, representativa e metafórica, estabelece recursos que combinados constituem todo valor estético dos sinais.

Os dois primeiros sinais a serem analisados são os que Pimenta configura as mãos em *A* e em *L*:

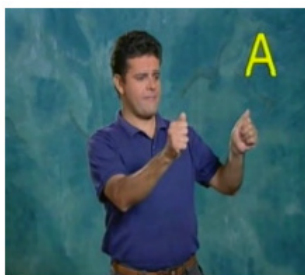



Figura 50 – Poema *Pintor de A a Z.*

Figura 74 – Poema *Pintor de A a Z.*

O sinal QUADRO ou TELA é realizado com a configuração de mãos (CM) em *L*, mas, na figura 50, o poeta altera o parâmetro direcionalidade e realiza o sinal com a configuração das mãos em *A*, a primeira letra do alfabeto. Essa alteração fonológica incorpora a letra manual ao sinal agregando significado, por isso ela é de ordem morfológica. Esse sinal é um neologismo[5], mas mantém seu valor semântico, pois é possível compreender o significado

5. Neologismo: também em línguas de sinais, "pode ser usado para efeito poético de muitas maneiras, trazendo a língua ao primeiro plano porque o poeta produziu a forma que ainda não é parte da língua" (KARNOPP; SILVEIRA, 2013, p.7).

do sinal e, além disso, os outros parâmetros foram mantidos: permanece a raiz do sinal que é o movimento, e o autor cria um referente anafórico para tela no poema.

Figura 103 – Cavalete.

Fonte: http://www.haupt.com.br/produtos/audiovisual9

Figura 104 – Quadro / tela / pintura.

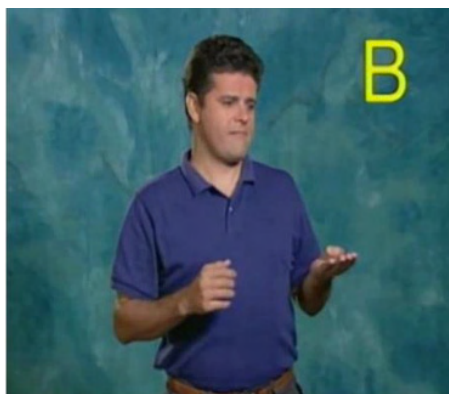
Fonte: Deit-Libras 2015.

A tradutora-pesquisadora utilizou o formato da letra *A* e fez a aproximação com o cavalete, objeto utilizado pelo pintor, da mesma maneira que Pimenta valoriza os aspectos do alfabeto manual na obra dele, ao destacar a forma dos grafemas em Língua Portuguesa na proposta de tradução. Ao pensar na construção do processo da pintura, o cavalete realmente é um dos primeiros objetos a entrar em cena, pois sem o cavalete não haverá um local correto para se colocar a pintura.

Na figura 104, observa-se que o sinal realizado com a CM em *L* é convencionalizado pela comunidade surda, um sinal regular. Também se nota a utilização pelo autor do referente anafórico, marcado anteriormente na figura 50, além disso, constata-se que as ENM demonstram a apreensão do pintor na composição da obra; o recurso do classificador instrumental está presente quando o autor manuseia um instrumento (a tela).

<table>
<tr>
<td>O L
Ser-
v e
d e
esquadro. Para
a tela arrumar.</td>
<td>
Figura 105 – Esquadro.
Fonte: http://catalogo.tecnoferramentas.com.br/produtos/stanley/esquadro-professional-stanley.</td>
</tr>
</table>

A letra *L* tem o formato do objeto que se menciona nessa estrofe, o que facilita a relação estabelecida entre o grafema e a forma do objeto que o autor manuseia com movimento simétrico ao aparentar estar arrumando a tela.

Nos sinais em que Pimenta configura as mãos nas letras manuais *B, C, Ç, E, H, I, J, K, M, N, O, P, Q, U* e *X,* ele continua utilizando os classificadores instrumentais, conforme as peculiaridades de cada sinal que seguem.

<table>
<tr>
<td>
Figura 52 – Pintor.</td>
<td>
Figura 106 – Pintor.
Fonte:http://www.jogosdesoletrar.com/jogo-de-soletrar-de-Artista-Pintor.html</td>
</tr>
</table>

Na figura 52, é possível notar que as ENMs, a posição do corpo do poeta, a direção do olhar possibilitam criar um ambiente em que o pintor, a tela e a paleta estão presentes, semelhante à figura 106. Essa referência ao quadro é próxima do recurso denominado dêitico[6], pois retoma algo que está no poema de forma implícita, não há sinal. Já o autor

6. Segundo Bardari (2011, p. 1), "o termo 'dêixis', do qual deriva o adjetivo "dêitico", é empregado para designar a função que os pronomes pessoais e demonstrativos, as formas gramaticais que indicam tempo, inúmeras palavras e uma variedade de outras formas linguísticas desempenham ao fazer referência à situação de produção dos gêneros textuais, sejam estes nas modalidades oral ou escrita".

direciona o corpo e o olhar para uma representação mental do quadro.

> Tanto os pronomes pessoais quanto os verbos indicadores podem ser localizados ou se moverem no espaço físico, em frente e ao redor do corpo do sinalizador, e de apontar para um local que esteja associado, no discurso, a uma representação mental dos seus referentes. (MOREIRA, 2007, p.35).

As ENMs fazem essa retomada "ali há um quadro e aqui o pintor e sua paleta". No decorrer do poema, o autor trocará a posição do quadro - essa referência anafórica será muito importante para compreender o texto sinalizado. Segundo a tradutora[7], o autor, supostamente, instrumentaliza uma paleta, a alteração na CM não é apenas fonológica, mas morfológica, fenômeno comum a todos os classificadores que, nesse caso, acrescenta informação ao léxico ao valorizar a forma das letras manuais na sequência alfabética aproximando-a dos elementos do ateliê do pintor. A partir do segundo sinal e desse processo de acréscimo de informações morfológicas, ao leitor ou espectador, é colocada uma expectativa: qual será o próximo sinal que se refere às letras do alfabeto? No que ele se transformará?

<table>
<tr>
<td>O B é uma pa-
leta, de
dois lugares,
que cor
v o u u s ar ?</td>
<td>
Figura 107 – Paleta.
Fonte: https://pt.dreamstime.com/photos-images/pintura-da-escova-com-vetor-da-pintura-da-paleta.html</td>
</tr>
</table>

Na tradução da letra *B*, é interessante analisar o segundo objeto em cena, a paleta; o formato da letra é utilizado para trazer a semelhança de uma paleta que tem, em sua superfície, concavidades que separam a tinta (*que cores vou usar*) a ser escolhida, parte do recurso utilizado para dar tom de brincadeira ao poema.

Ao configurar a mão em *C*, o poeta traz outro elemento utilizado pelo pintor, a lata de tinta. Nessa estrofe, Pimenta mantém a paleta em uma das mãos e pega uma lata com a outra. As ENM continuam indicando que há uma tela em cena, o referente anafórico.

7. Não faço referência a mim e sim à tradutora-pesquisadora porque esse distanciamento torna mais objetiva a análise.

 Figura 54 – *Pintor de A a Z*.	 Figura 108 – Lata. Fonte: Deit – Libras, 2015

Constata-se que o autor instrumentaliza um objeto pequeno, uma lata que pode ter vários tamanhos - a lata de um pintor compondo sua obra é diferente das outras, em geral, uma lata menor. A CM em C na figura 54 faz alusão a um dos sinais utilizado na figura 108, pela semelhança da CM, o referente anafórico é mantido, devido à valorização da CM em C, é acrescido ao sinal um novo significado, tornando-o um sinal em que se observa o neologismo.

Nessa estrofe, é feita a aproximação do formato da letra ao substantivo "alça", aproveitando a forma básica do grafema para desenhar o objeto (*a alça da lata C*) que é valorizada e comparada a outro substantivo com o mesmo formato, o arco íris.

 Figura 109 – Lata de tinta. Fonte: http://br.freepik.com/fotos	 Figura 110 – Arco-íris. Fonte: http://www.hotel-r.net/es/arcoiris-vetores-gratis/lata-de-tinta

Nessa estrofe, busca-se surpreender o leitor ou espectador devido à aproximação do grafema com as formas da alça da lata de tinta e o arco-íris, ao mesmo tempo o que se pinta e o que se utiliza para pintar.

No *Ç* há uma alteração significativa na ENM, o poeta-intérprete franze a testa, muda a direção do olhar e morde os lábios. Embora a configuração de mãos continue a mesma, um parâmetro de Libras é alterado quando ele tremula (balança) as mãos. Esse movimento incorpora novas informações ao léxico: a letra *C* não tem movimento, mas o *Ce cedilha* sim.

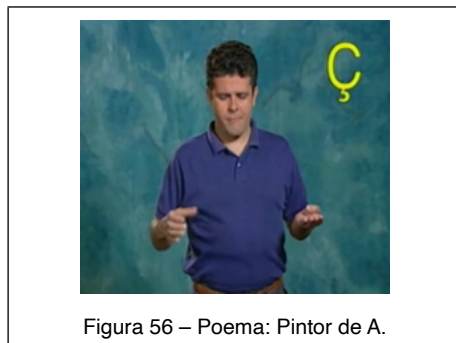



Figura 56 – Poema: Pintor de A.

O que aconteceu com a lata? O movimento é *chacoalhar*, vocabulário muito utilizado em composições poéticas. Assim, mantém-se o valor semântico do léxico no contexto do poema mesmo ao utilizar um sinal convencionalizado pela comunidade surda, o *Ce cedilha*, acrescentando a ele, outro significado. Na Língua Portuguesa, a tradutora aproveita o traçado do *Ç* para dar características humanas a letra quando afirma que sai uma perna dela após *chacoalhar*.

Chaco-
alho a lata pela alça
ops, saiu
uma
per-
ni-
nha – Ç!
Aliás, sem o Ç,
não
tem
alça.

Além de envolver a letra na forma do objeto (*Chacoalho a lata pela alça)*, também se relacionou a letra à palavra (*Aliás, sem o Ç, não tem alça*); a palavra “ops” demonstra o tom de brincadeiras e surpresas no poema. Observa-se o autor instrumentalizando mais um objeto que ele aperta, note que a paleta continua na mão esquerda, desde que ele a colocou em cena, o que levou a tradutora a acreditar que seja mais um instrumento de pintura. Como o referente anafórico para a tela continua presente, o pintor faz referência a ele, neste momento, quando utiliza o instrumento no mesmo local em que colocou a tela na letra *A* - esse sinal é uma analogia em Libras.

Figura 60 – Poema: *Pintor de A a Z*.

Ao pensar na letra *E* em Língua Portuguesa, foi necessário recorrer a algum instrumento de pintura que lembrasse essa forma; o objeto escolhido foram as cerdas do pincel. Poderiam ser outros instrumentos de pintura, como *spray*, bisnagas ou tubos, porém não é possível incluir todas essas possibilidades em uma tradução que é passível de perdas, ao longo desse processo de tradução etnocêntrica, interlingual e intersemiotica. Qual seria a escolha dos surdos ou dos ouvintes? Até entre membros da mesma comunidade essa escolha seria diversificada, pois as experiências de cada sujeito influenciariam na escolha. Essa questão será retomada nas letras *S* e *T*.

O E são a cerdas do pincel, sem o cabo não dá. Só aper- tando pra sair a tinta	 Figura 111 – Pincel. Fonte: http://www.skamuller.com.br/tintas-e-acessorios-rolo-e-pincel-pincel/pincel-4pol-100mm

Na estrofe, em Língua Portuguesa, há a descrição da letra na forma do objeto. Para isso, utiliza-se a forma básica do grafema para desenhar o objeto, um pincel defeituoso que o pintor criativo utilizará de uma maneira não convencional (*Só apertando pra sair a tinta*). Como as crianças geralmente adoram pintar, essa maneira não usual é a proposta de brincadeira da tradutora, envolvendo o grafema e o objeto descrito.

Na letra *H*, é apresentado mais um instrumento, o referente anafórico: quando o poeta-intérprete faz os movimentos em direção à marcação espacial da tela, a paleta continua na mão esquerda, a CM em *H* valoriza a forma das letras manuais em Libras. Essa alteração morfológica, no entanto, não interfere no valor semântico do léxico, devido ao movimento, a utilização do referente anafórico que remete ao instrumento de pintura.

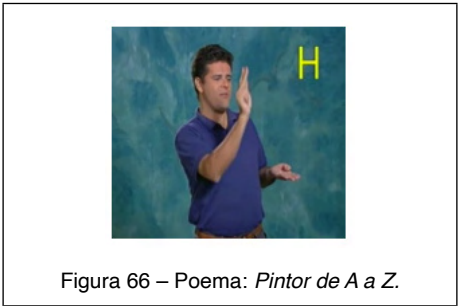



Figura 66 – Poema: *Pintor de A a Z.*

Da mesma maneira que o autor valorizou a forma da letra manual, a tradutora refletiu sobre a forma da letra *H* em Língua Portuguesa e a humanizou ao descrevê-la com pernas.

Figura 112 – Desenhar.

Fonte: Diet Libras, 2015

O sinal de desenhar tem a configuração de mãos em *U* próximo da CM em *H* o que influenciou a tradutora na escolha do vocabulário da tradução "E as outras eu uso para traçar"; algo imóvel outrora estático, o grafema é transformado em algo manipulável, ocorre a animização da letra: *Pego o H por uma das pernas*. A ideia é tornar o grafema divertido para as crianças - "Uma letra com várias pernas?".

Na figura 68, as ENMs serão de suma importância. O poeta utiliza a mesma expressão facial (bochechas sugadas), a mesma configuração de mãos do sinal MAGRO (Figura 113) e manuseia esse instrumento como um pincel, os movimentos são delicados pelo uso do referente anafórico. Faz, também, uma analogia mostrando todo o potencial expressivo de Libras ao empregar o morfema instrumental utilizado, retomado pelas *pinceladinhas*.

Antes de instrumentalizar o objeto, Pimenta apresenta o sinal convencionalizado pela comunidade surda MAGRO e depois instrumentaliza esse sinal criando assim mais uma analogia no poema. Os movimentos sugerem o objeto, um pincel, acarretando uma alteração semântica significativa do sinal MAGRO para o "pincel fino/de acabamento".

 Figura 68 – Poema: *Pintor de A a Z.*	 Figura 113 – MAGRO. Fonte: Deit Libras, 2015.

O I
q u e é
m a g ri-
n h o
Eu uso
para dar
u m a s
p i n c e
l a d i
n h a s

Nota-se a atribuição de uma característica de ser humano a uma letra, quando Pimenta, em sua afirmação, sugere que a letra *I* é magra. Essa atribuição envolve a forma do grafema e a forma do objeto, com o uso do diminutivo em Língua Portuguesa *pinceladinhas* que mostra como na tradução pretendeu-se atribuir à forma do *I* noção de pequeno ou delicado.

A letra J em Libras tem movimento (Figura 114), valorizado pelo autor, que ao utilizar o referente anafórico, destaca a forma e o movimento da letra manual. Como um pincel, esse morfema instrumental mantém o valor semântico do léxico no poema. Na tradução, a forma do grafema em Língua Portuguesa é valorizada ao transformá-la em um desenho.

F aço

u m

longo

t raço

e sem querer,

apa- re c e

uma voltinha

É o J...

A palavra *voltinha* mostra que não é qualquer volta e, no fim da estrofe, como se acabasse de ser traçada, surge a letra *J*, uma resposta para tudo que o autor apresenta.

As ENMs na letra *J* revelam uma alteração significativa no léxico, ao sinalizar que “há algum problema com esse instrumento”, pois as expressões faciais de Pimenta demonstram insatisfação (Figura 70 – Poema: *Pintor de A a Z*.)Ao configurar a mão na letra manual *K* e utilizá-la como um instrumento, Pimenta valoriza a forma da letra que se torna um morfema instrumental - uma tesoura que o pintor utiliza para recortar a tela. Os sinais de TESOURA/ CORTAR COM TESOURA são convencionalizados na comunidade surda, e seu significado é alterado de acordo com o contexto, o sinal é realizado com a configuração de mãos em *V*.

Figura 70 - Pintor de A a Z.

Figura 114 – Letra J.

É possível observar o referente anafórico da tela e a raiz do sinal mantida com o movimento. Finalmente, a mão esquerda deixa de instrumentalizar a paleta e passa a segurar o quadro; as ENMs mostram a apreensão do pintor que não demonstra satisfação ao recortar a tela.

Figura 72 – Poema: *Pintor de A a Z.*

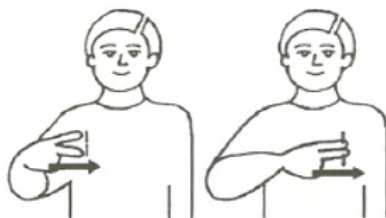



Figura 115 – TESOURA.

Fonte Diet Libras, 2015.

Uma das características mais latentes de um poema em Libras é o neologismo e a forma como Pimenta apresenta o sinal K é mais um deles. O autor cria a instrumentalização da tesoura com a CM em *K*. Na proposta de tradução para Língua Portuguesa, observa-se a aproximação da letra ao substantivo tesoura, atribuindo características humanas ao grafema.

A p e r- to as
pernas do K
co m o faço
com a tesoura
e dou umas
p i c o tadas
no qua- d r o.

Figura 116 – TESOURA.

Fonte: http://www.lojatudo.com.br/tesoura-escolar-12cm-azul-maclauren.html

Em *aperto as pernas do K*, na tradução, é feita a referência ao ato de recortar, de utilizar a tesoura ao abrir e fechá-la.

No sinal, Pimenta utiliza a configuração de mãos em *M*, em uma das mãos, e, na outra, volta a instrumentalizar a paleta. O que chama a atenção é a ENM – ao inflar as bochechas usa-se a mesma expressão facial do sinal de GORDO. O autor faz uma associação do instrumento que manuseia com as características humanas para enfatizar o tamanho ou a largura do pincel.

Figura 76 – Poema: *Pintor de A a Z.*

Figura 117 – GORDO.

Fonte: Deit Libras, 2015

Na sequência da cena, o poeta mergulha o pincel na paleta, faz expressão facial de reprovação e joga o pincel fora. Pimenta utiliza a forma da letra não manual associada à expressão facial para mostrar que aquele tamanho de pincel não serve. O tronco voltado em direção à tela mostra, novamente, o referente anafórico presente no discurso. Na tradução, tentou-se realizar na Língua Portuguesa o que o poeta fez em Libras, utilizar a forma do grafema no instrumento.

Pego o pin-
cel M, com suas
três pon- tas
Ih! Bor- rou o
qua- d r o

Não existe pincel de três pontas, mas, no poema, ele aparece para que o objeto envolva a forma em um incidente ao mostrar que esse pincel não foi uma boa ideia (*ih! Borrou o quadro*), transmitindo a ideia de reprovação do poema original.

Novamente, o autor utiliza a expressão facial de magro ao sugar as bochechas, atribuindo características humanas ao objeto e indicando que o pincel diminuiu de tamanho. A próxima expressão facial é de aprovação; posteriormente, ele mergulha o pincel na paleta e faz alguns traços na tela, utilizando o referente anafórico.

Figura 78 – Poema: Pintor de A a Z.

Pimenta mostra que é possível pintar com esse pincel que possui características opostas ao anterior. Além de instrumentalizar os pinceis, ele os descreve em forma e tamanho. Assim, na tradução, tentou-se incluir o máximo de informações do poema fonte/original na tradução e, além de pensar em um pincel com o formato no *N*, reproduzir o discurso.

Deixo de la-
do e pe go o
N ago ra dá
pra p i n t a r !

No primeiro verso *deixo de lado e pego o N*, observa-se uma retomada do discurso anterior *o que deixo de lado? O pincel anterior*. O grafema *N* tem o formato um pouco menor que o grafema *M*, facilitando realizar a associação no fim da estrofe *agora dá pra pintar*. O verso faz refletir sobre *por que não dava para pintar antes?*, fazendo com que as características dos pinceis/grafemas venham à tona.

Mais um objeto é inserido na cena uma lata de tinta, o autor demostra por meio das ENMs alguma dificuldade para abri-la; o sinal não é convencionalizado pela comunidade surda, é uma analogia. Pimenta, ao aproveitar a forma da letra manual *O*, descreve características do objeto nela. Essa configuração de mãos é um morfema instrumental, que insere significado no sinal fazendo menção do seu representante (lata de tinta) por meio da forma.

Figura 80 - Poema: *Pintor de A a Z.*

A tradutora-pesquisadora aproveitou a forma do grafema em Língua Portuguesa e a relacionou ao formato da lata e da tampa de tinta, assim como Pimenta fez no poema. Coincidentemente, a forma das letras em Libras e Língua Portuguesa é parecida o que permitiu que a tradução fosse próxima do original.

O é . . .
redon- dinho
igual a tam-
p a d a
la t i - nha de
tinta que eu
tento abrir.

As palavras *redondinho* e *latinha* dão tom de afetividade à estrofe, trazendo os objetos para perto do leitor e fazendo associação ao tamanho da lata que, para caber na mão do pintor, não pode ser grande.

Nessa estrofe, a forma primordial do grafema desenha o objeto a que se refere, assim como o classificador em Libras em que a configuração das mãos descreve o objeto a que se refere. Por meio da instrumentalização, a tradutora acredita ter realizado uma tradução próxima do poema fonte.

As ENMs da próxima cena trazem muita expressividade: com as bochechas infladas assoprando concomitantemente, o autor faz movimentos repetitivos com a mão configurada em *P* em direção à tela, mais uma vez o uso do referente anafórico em cena com essa marcação espacial.

A configuração da mão esquerda é incerta, pode ser a continuação do objeto utilizado para pintar ou outro objeto; não é possível afirmar com certeza, e cada espectador verá um significado distinto nesse sinal. Isso é comum nas analogias que são ricas justamente por permitirem novas possibilidades à língua.

Figura 82 – Poema: *Pintor de A a Z.*	Figura 82.1 - Poema: *Pintor de A a Z.*

Na continuidade da cena, a expressão facial de Pimenta muda, e a harmonia demonstrada, anteriormente, acaba dando lugar a uma expressão de reprovação - aconteceu algo desagradável durante a pintura. Ressalta-se aqui a importância das expressões faciais, o único parâmetro alterado na cena (Figuras 82 e 82.1). Embora os outros continuem presentes, isso promove uma distinção significativa no discurso.

Muitos elementos são analisados nesse trecho do poema, mais um desafio para a tradução que continua tentando aproximar, primeiramente, a forma das letras muito valorizadas no poema de Pimenta e, posteriormente, a significância do poema, apontada por Laranjeira (2003).

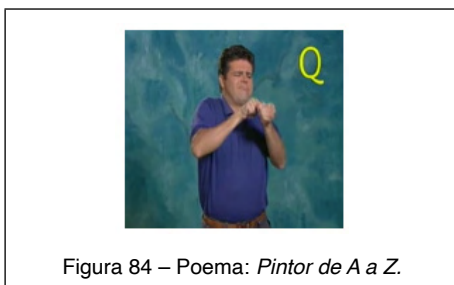
O grafema *P* é transformado em pincel nesta estrofe, porque Pimenta instrumentaliza um objeto de pintura diante da tela, e a tradução busca a mesma sensação de desconforto: *O P é um pincel estranho tem uma argola na ponta*. Em português, isso é feito de duas maneiras: relacionando a forma ao grafema e a letra à palavra (*eu não sei por que, mas não tem pincel sem P*).

O P é um
pincel estranho
t e m uma
Argo- la na
p o n- ta eu
não sei por que,
mas não
t e m
p i n -
c e l
sem P.

A descrição envolve a forma (*tem uma argola na ponta*) e, ao relacionar a letra à palavra, as características coincidentes e acidentais do significante trazem aproximação ao substantivo descrito, o pincel. São criadas novas motivações em novos contextos e novas

situações.

Novamente, ressalta-se a presença das expressões faciais na sequência da cena. O autor configura a mão em *Q*, e a expressão de desconforto e o objeto instrumentalizado na mão esquerda continuam.

Figura 84 – Poema: *Pintor de A a Z.*

Diferente do que foi analisado anteriormente, Pimenta altera a configuração de mãos e mantém os outros parâmetros. Não havendo alteração no valor semântico, ele chama atenção para a forma do instrumento que manuseia com essa modificação. Ele mantém as bochechas infladas mostrando irritação e impaciência, faz movimentos repetitivos na mão de apoio (esquerda) e finaliza abrindo as mãos para trás, como se estivesse jogando tudo fora.

Na tradução, a tentativa de fazer uma aproximação do discurso do autor ao apresentar um pincel gordo mostrando a alteração da forma no substantivo *Aí pego o Q, pincel gordo*, é feita pela atribuição de características humanas ao objeto, mesmo recurso utilizado por Pimenta e em outras estrofes da tradução.

Aí pego o

Q, pin-

cel gor-

do! Não ser-

ve na lata de

tinta...

A reprovação demonstrada na expressão facial de Pimenta é mencionada quando a tradutora faz alusão ao formato do pincel e da lata de tinta (*Não serve na lata de tinta*..).

Ao configurar a mão direita em *T*, a paleta volta à cena na mão esquerda. O olhar do poeta está direcionado à tela e sua expressão facial é pensativa. Ele configura a mão em *T* e conclui o movimento com a configuração de mãos “dedos unidos” como se tivesse pegado mais um instrumento para utilizar na tela, mas logo faz outra configuração de

mãos.

Pimenta datilologa[8] *T-O*, seria o sinal TUDO? Observamos a configuração de mãos em *T* que se transforma em *O*. A CM de Pimenta, no momento em que realiza o sinal, é um parâmetro nas línguas de sinais, uma das suas unidades menores nomeadas fonemas. Estes sozinhos não teriam significado, mas unidos têm. É um estrangeirismo, um empréstimo das línguas orais, nesse caso da Língua Portuguesa utilizado em Libras.

Figura 90 – Poema: *Pintor de A a Z.*

Figura 118 – TUDO.

Conforme a figura 118, o sinal em Libras não utiliza a CM em *T* por ser uma variação do sinal realizada com as mãos abertas, em que o sinalizante fecha um dedo de cada vez. No Rio de Janeiro, o sinal TUDO é realizado como Pimenta fez na figura 90 e, em outras regiões do país, a alteração realizada nesse sinal é de ordem morfológica, mais um neologismo em que o movimento é mantido e a CM é alterada.

Essa foi uma questão muito importante a ser apresentada, pois revela que, nesse poema, as letras iniciais de uma palavra **T-O-**D-O é um sinal estrangeirizado. O uso da letra inicial das palavras no sinal será retomado na letra manual *F*.

É ilusório tentar abarcar toda a historicidade, o conteúdo e a cultura na tradução poética sem renunciar a nada; a tradutora optou por manter o discurso do poema na tradução e utilizar a forma do grafema em Língua Portuguesa. O que se percebe é que Pimenta valoriza o formato da letra manual, nota-se uma instrumentalização na cena que é traduzida como mais um instrumento de pintura.

8. Datilologia: "É a representação das letras dos alfabetos das línguas orais" (é como a soletração para os ouvintes). Fonte: <http://dicionarioportugues.org/pt/dactilologia>. Acesso em: 12/08/2016.

T é um tinteiro estranho,
vem com um pincel pendu-
rado, é estranho pensar...Que
todo tin-
teiro tem
u m T
a s s i m!

Em primeiro lugar na tradução, é relacionada a forma do tinteiro ao grafema, aproveitando sua forma básica para, em seguida, desenhar um objeto diferente. Criam-se motivações para ele: *T é um tinteiro estranho, vem com um pincel pendurado*. Esses versos são absurdos e engraçados como muitas vezes ocorre em poemas para crianças, estimulando-as a olharem de forma inédita para o que já conhecem. Na sequência, há uma surpresa, pois a letra é relacionada à palavra tinteiro (*todo tinteiro tem um T assim*). Nesses dois recursos, observam-se a forma da letra e a palavra incorporadas no objeto para criar expressividade no poema alvo.

Um dos últimos instrumentos é colocado em cena, outro pincel. Notam-se também o uso da paleta, a presença do referente anafórico e as ENM, quando as bochechas infladas, assoprando concomitantemente com o movimento repetitivo da pintura, vão diminuindo até as mãos serem novamente abertas, uma de cada vez para trás, demonstrando reprovação.

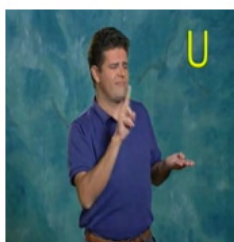



Figura 92 – Poema: *Pintor de A a Z.*.

Figura 92.1 – *Poema: Pintor de A a Z.*

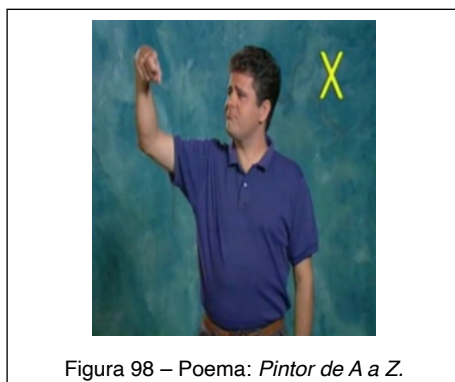
Todos os parâmetros em Libras têm expressividade, como observado nessa cena em que o ritmo dos movimentos vai diminuindo para demonstrar desânimo, e, simultaneamente, as expressões faciais vão se alterando com o sinal; juntas essas ações compõem a situação. O referente anafórico para tela está presente, é importante e se manteve em todo o poema.

No poema original, o autor mostra desaprovação ao manusear o objeto, da mesma forma a tradução faz alusão a isso valorizando a forma da letra.

O U é um pin-
cel di- ferente,
t e m d u a s
p o n- t a s ,
m a s n ã o d á
pra pintar!

Além do outro pincel, mais um instrumento diferente é colocado em cena, um pincel de duas pontas. A forma do grafema desenha um objeto novo, inusitado e diferente, peculiar ao contexto da situação. A desaprovação do autor é mencionada, no último verso pela tradutora (*mas não dá pra pintar*!); uma tentativa de realizar uma alusão ao texto original.

Ao configurar a mão direita em *X*, Pimenta instrumentaliza o último objeto. O referente anafórico está presente quando ele pega a tela e a transfere para o lado oposto da cena, é a primeira vez no poema que a tela é alterada de lugar. Ressalta-se a importância do referente anafórico, que esteve a todo o momento do lado esquerdo do autor onde pode realizar sua obra de arte. Ocorre, então, uma alteração significativa, no momento em que o autor tira o quadro do lugar convencional e demonstra uma expressão facial de reprovação.

Figura 98 – Poema: *Pintor de A a Z.*

A tradutora-pesquisadora faz alusão ao ato de alterar o local do quadro realizado pelo poeta, valoriza a forma do grafema *X* e incorpora características de ser vivo a ele.

Sus- pen-
do os bra-
ços do X,
e nas
per- nas,
eu pen- duro
o qua- dro.

A forma da letra descreve um substantivo não mencionado explicitamente, mas que possui pernas e braços. Assim, motiva-se a letra, ao aproveitar sua forma básica, para relacioná-la com algo próximo das crianças.

Nas configurações de mão em *F, Y, V* e *Z*, o autor utiliza sinais convencionalizados pela comunidade surda, como se observa no poema.

Fig.62–Poema *Pintor de A a Z.*	Fig.100 – Poema *Pintor de A a Z*	Fig. 94 – Poema *Pintor de A a Z.*

Nos sinais de FLOR, TRISTE e na negativa do verbo poder NÃO-PODER, serão analisadas as ENMs realizadas, simultaneamente, com os sinais e a mão de apoio utilizada pelo poeta.

Realizado, concomitantemente com o sinal **F**LOR, novamente há presença de um "sinal estrangeirado", há outro instrumento na mão esquerda (mão de apoio) do pintor, a paleta mostra que ele está compondo sua obra. A expressão facial é de satisfação, e é possível que ele queira transmitir esse sentimento, além da ideia de algo que irá pintar, provavelmente uma flor.

Pego o F com delica- deza. Seguro pela haste u m a Flor com F vou pin- tar, cuido para as folhas n ã o c a i r.	 Figura 119 – Flor. Fonte: http://www.freeclipart.pw/ category/rose-clipart

Observa-se que a tradução aproxima a forma do grafema à do objeto mencionado e manuseado na estrofe *Pego o F com delicadeza*, uma oportunidade de o leitor participar ativamente do poema, pois o verbo é utilizado na primeira pessoa.

Na tradução, a letra é uma característica acidental na palavra, isso é explorado no significante para relacionar-lhe a letra, na tentativa de conferir expressividade ao poema.

No sinal TRISTE, a expressão facial acompanha o significado do sinal, conforme a convenção da comunidade surda. A tradução envolveu o objeto na forma da letra, e o conteúdo do texto tentou realizar uma alusão ao discurso realizado em Libras pelo poeta surdo.

Pego Y. Ah,
Essa não!
Mais um pin-
cel de duas
p o n t a s,
já me em -
tristeci, vou
d e s i s t i r...

A letra é manuseada como um objeto (*Pego Y*), e a tradução traz o que era distante, a letra, o grafema para perto. É outro objeto de pintura - mais um pincel -, que a tradução busca manter para se adequar ao tipo de coerência criado dentro do universo da pintura. Em *já me entristeci*, nota-se a tentativa de manter o discurso do poeta Pimenta.

Ao configurar a mão na letra manual *V*, o poeta realiza o sinal de NÃO-PODER[9] ou “não posso” em Língua Portuguesa. A presença da ENM consiste no movimento da cabeça do poeta que acompanha a negação e, concomitantemente, a esses fatos sua expressão facial de insatisfação.

9. Na transcrição da Libras para o português foi utilizado a letra maiúscula para facilitar a identificação, o hífen indica que as palavras representam um sinal.

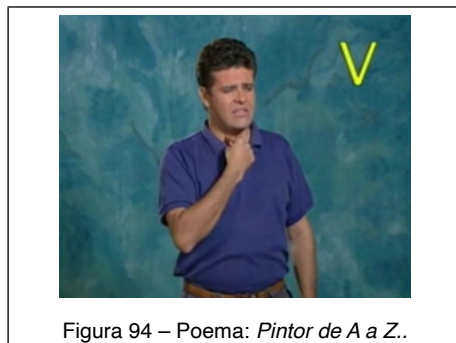



Figura 94 – Poema: *Pintor de A a Z.*.

Toda essa gama de recursos expressivos de Libras é verificada em apenas um sinal, quando o poeta mantém seu olhar no referente anafórico “a tela”, mostrando claramente seu desafeto a ela.

Ao se pensar na letra em Língua Portuguesa, na tradução, na tentativa de se manter a coerência com o campo semântico da pintura, optou-se por se referir à letra como outro pincel, novamente, de duas pontas - como o formato do pincel anterior que favorece essa relação devido à forma dos grafemas.

Embora o objeto de duas pontas não exista (*não posso usá-lo com duas pontas ele borra ...*), há a tentativa de aderir a forma do objeto à letra, criando um discurso criativo, inusitado que favorece a criação de novas motivações e situações para criança.

Sobrou o V já
Desa- nimei
Tam- bém
não pos- so
usá-lo! Com
duas pontas
ele borra.

Conforme Pimenta mantém seu discurso de tristeza e de negativa, na conclusão do poema, a tradutora tenta reproduzi-los novamente nas palavras *sobrou, não posso, desanimei*. O vocábulo “sobra” normalmente indica algo que não é bom, posteriormente segue o verbo na negativa, e a palavra desanimei demonstra a ausência de ânimo, por isso essa estrofe se aproxima do que o poeta expressou em sua obra.

Neste trecho do poema, Pimenta faz o sinal CANCELAR no espaço à frente do corpo, como se estivesse riscando com ENM de insatisfação.

Figura 102 – Poema: *Pintor de A a Z*.

Figura 120 - Sinal Cancelar.

Em *Do Z eu faço um rabisco*, a tradução tenta se aproximar do poema fonte ao chamar a atenção à forma da letra *Z* e aderi-la ao desenho a que se refere (*rabisco*); todo o transtorno vivenciado pelo pintor é encerrado (*jogo tudo no lixo!*).

Do Z eu faço um

ra-

bis-

co

e jogo tudo no lixo!

No fim da estrofe, a exclamação transmitiu emoção à linguagem; nesse caso sentimento de raiva, talvez acompanhado de espanto ao não concluir um quadro que foi descrito em 27 estrofes.

Essa é a última cena, em que foi alterado o referente anafórico, encontrado à esquerda do poeta. Na situação em que configurou as mãos em *X*, ele mudou o referente para sua direita e, na sequência do poema, manteve o referente no mesmo local.

Observamos os verbos classificadores, sinais em que sua raiz, os movimentos, é mantida, e a configuração de mãos adere ao referente. Assim, os sinais mantêm seu valor semântico no poema.

Na letra *D*, o poeta demonstra, por meio das ENMs, estar pensativo, uma vez que o sinal PENSAR em Libras tem a configuração de mãos em *D*. Entretanto, como o ponto de articulação é na têmpora e não no queixo, novamente uma modificação incorpora significado ao sinal, tornando-se morfológico. Segundo Capovilla, Raphael, Mauricio, "Etimologia Morfologia: trata-se de sinal formado pelo morfema (*Atividade Cognitiva e Intelectual*) codificado pelo local de sinalização na cabeça" (2015, p. 1933 e 1934).

Figura 58 – Poema: *Pintor de A a Z.*

Figura 121 – PENSAR.

Fonte: Deit Libras, 2015

Notam-se a paleta presente na mão esquerda, o olhar pensativo para a tela por meio do referente anafórico. Ao comparar esse trecho do poema com o sinal convencional em Libras (Figura 121), observam-se todo o recurso estilístico e a criatividade do talento de Pimenta no poema sinalizado.

Há alteração na configuração de mãos e na direcionalidade do sinal realizado por Pimenta nessa cena, a configuração de suas mãos adere à forma da letra manual, que ele valoriza durante todo o poema.

Os três últimos sinais a serem analisados são os sinais emblemáticos, conceituados por Efron (1941) e Correa (2007) que correspondem aos gestos que possuem o mesmo significado na comunidade ouvinte e na comunidade surda.

Figura 88 – Poema: *Pintor de A a Z.*

Figura 122 – ERRAR.

Retomamos a questão levantada na letra manual *E*, o fato de ser improvável abarcar todas as questões do texto original na tradução. Esses sinais na comunidade surda e ouvinte significam SOCO ou PORRADA, e a técnica utilizada para traduzir é aderir os objetos a forma dos grafemas em Língua Portuguesa, por isso a tradutora procurou outros

caminhos que não a limitassem simplesmente ao conteúdo dessa estrofe, mas ao contexto do poema e ao seu discurso.

A direção do tronco do poeta, enquanto ele sinaliza, volta-se para o referente anafórico, a tela; isso induziu a tradutora a acreditar que ele se referia a um erro cometido em sua obra. Observa-se, nesta estrofe, que a descrição envolve a forma da letra em Língua Portuguesa, permitindo a conexão com o substantivo, mais um pincel diferente.

O S, pincel
que se re ”vira”
che io de
“voltas”
Mas, não dá cer-
to para linha
r e t a !

Nos versos, *que se re “vira”, cheio de* e *“voltas*”, tenta-se desenhar o grafema *S*, na sequência, constata-se a decepção do pintor (*mas, não dá certo para linha reta!*). Novamente, há uma alusão da tradução ao poema original em que o autor também demostra insatisfação ao utilizar o verbo classificado ERRAR.

O sinal usado pelo poeta para configurar as mãos em *R* é emblemático. Significa “sorte” para as duas comunidades surda e ouvinte. A tradutora mostra que o sinal FIGA[10] (que tem o mesmo significado de sorte, ou amuleto) em Libras tem uma semelhança (é uma variação do sinal). Segundo essa interpretação, as ENMs do poeta que franze a testa e aperta as letras manuais, completa o discurso de sorte, já que seu discurso, até o momento, denota insatisfações, tristezas e erros.

Figura 86 – Poema: *Pintor de A a Z.*

Figura 123 – FIGA.

Fonte: Diet Libras, 2015

Notam-se a direção do olhar e do tronco que focam o referente anafórico, a tela que

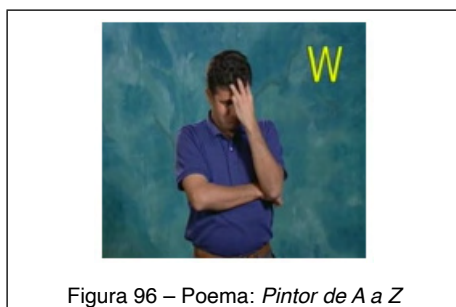
10. Figa: Amuleto em forma de mão fechada, com o polegar entre o indicador e o médio (FERREIRA, 2010, p.348).

a tradutora tenta recompor no poema em português com a seguinte proposta:

O R é outro
Pin- cel
sua ca-
beça vou
apertar para
caber na lata!

Observa-se na descrição do texto, a aderência da forma do grafema transformada em um pincel, escolha que busca se aproximar do objeto de pintura. Em *sua cabeça vou apertar*, nota-se a alusão ao poema-fonte quando Pimenta aperta as mãos ao configurá-las em *R*, e a inserção de características humanas no grafema ao afirmar que ele tem cabeça.

Ao configurar a mão na letra manual *W*, ele realiza mais um sinal emblemático, ou seja, o poeta coça a cabeça, cruza um dos braços e direciona o olhar para baixo mantendo a direção do tronco voltada para a tela, o referente anafórico.

Figura 96 – Poema: *Pintor de A a Z*

O contexto em que esse sinal é realizado é próximo a conclusão do poema em que o pintor já demonstrou desanimo e insatisfações.

Co- ço a ca-
Be- ça com
o W, ele tem muitos
den- tes!

O primeiro verso (*coço a cabeça*), em um contexto de pintura ou de criação, poderia significar que um artista assumiu essa posição para demonstrar estar pensativo ou não saber o que fazer. A aproximação da letra ao objeto (pente), usado na cabeça, representa

sua forma e utilidade. Novamente, a tradutora-pesquisadora tenta se aproximar do que o “pintor” apresenta.

Foi possível observar o aspecto material da tradução do poema devido à disposição do texto, cuja forma fez relação direta às letras referidas nas estrofes.

A arbitrariedade dos signos que unem o significante ao significado é característica de toda a língua. Nesta obra, o poeta ressignifica os signos com novas motivações incorporando significados ao significante e, por meio da iconicidade, mostra sua visão de mundo e contribui para que o leitor possa criar as possibilidades dele.

O poema, por meio da leitura estética, possibilita essa rica construção de sentidos feita pelo leitor, por isso a importância de oferecer poemas às crianças. São nos poemas que as experiências de leitura são viabilizadas, o conhecimento de mundo e as ideologias do leitor estarão presentes e serão constantemente reconstruídas durante essa leitura.

CONCLUSÃO

A tradução apresentada neste trabalho contribui para questões de inclusão social e educacional por incluir a análise estilística e tratar de Libras como língua, bem como ressaltar a importância da literatura Surda para ouvintes, uma vez que disseminar esse conhecimento colabora para a valorização da identidade e cultura do surdo e tomar isso como objeto de uma dissertação é reportar-se à acessibilidade e aos direitos humanos.

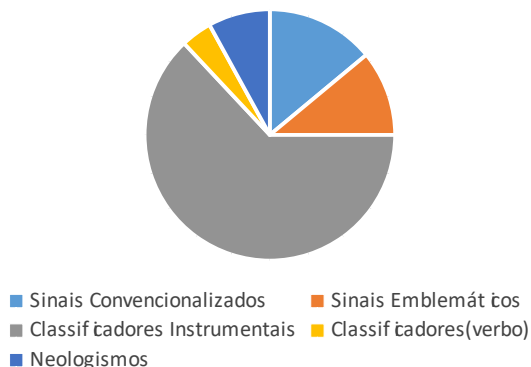
Essas crianças surdas são especiais, estão além da regularidade da comunidade ouvinte, têm o direito de conhecer sua primeira língua - os recursos expressivos -, construir conceitos, adquirir conhecimentos e aprender novas possibilidades de utilização de Libras, elementos essenciais para comunicação.

Parte-se do princípio de que a Literatura Surda viabiliza o desenvolvimento e o aprendizado de Libras para os surdos e de que todos os gêneros literários são importantes, pois cada um deles é utilizado em contextos de comunicação diferentes. Trabalhar com esses gêneros, nas escolas, é subsidiar a inclusão social do surdo que estará exposto a todos eles, diariamente, ao exercer suas funções sociais de cidadão.

É necessário ponderar sobre formas eficazes de divulgar essa literatura para que ela possa cumprir papeis importantes para os surdos na sociedade e ser conhecida. Nos últimos anos, o imensurável subsidio dos recursos tecnológicos permitiram essa disseminação, e os arquivos das obras literárias concederam à comunidade surda a possibilidade de registrar sua história.

Entre os gêneros intrincados de história e cultura surda, os poemas sinalizados cumprem um papel muito importante, pois a expressividade própria desse gênero é primordial para o desenvolvimento pelo uso da língua e, consequentemente, o desenvolvimento humano dos surdos como indivíduos.

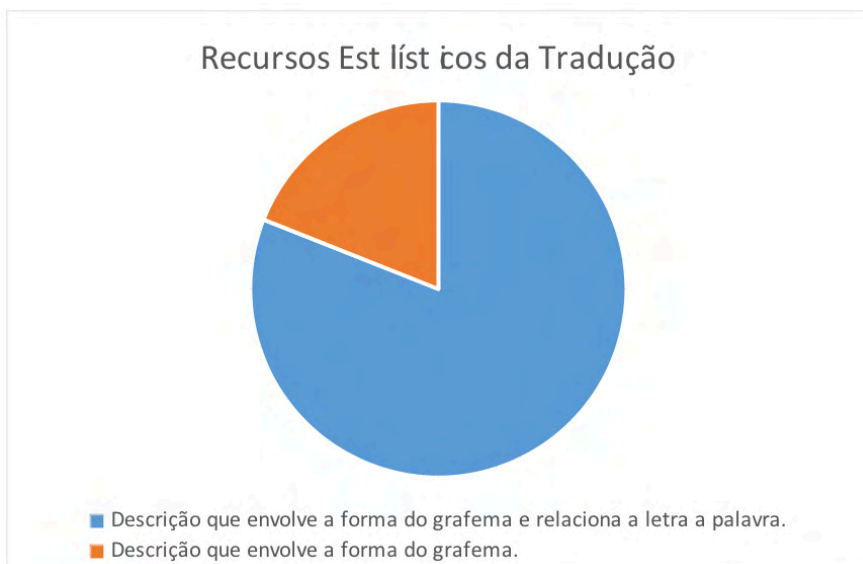
Entre os vários recursos expressivos presentes nos poemas, um deles teve especial importância no poema *Pintor de A a Z*: os classificadores, conforme mostra o gráfico. Nele os números/dados decimais foram arredondados para se tornarem números inteiros, seguem os resultados:

Incidência de Classificadores Instrumentais 63% (CL Instrumentais), Verbo Classificadores 4% (CL Verbo), Sinais Emblemáticos 11%, Neologismos 8% e Sinais Convencionais 14%.

A tabulação de dados foi importante para visualizar os recursos estilísticos da obra completa em que 67% do poema contém classificadores. Isso mostra que esse recurso permitiu uma criação estética nesse poema, ao conceder aderência das letras manuais, por meio da configuração de mãos, aos substantivos e aos verbos a que se referiram.

Concomitantemente a esse recurso, observamos a presença do referente anafórico, das expressões não manuais que incluem expressões facial e corporal - “movimentos dos olhos, da face da cabeça ou do tronco” (QUADROS e KARNOPP, 2004, p. 60) - da presença dos classificadores, das analogias e dos neologismos.

Foram utilizadas três traduções a interlingual - de Libras para Língua Portuguesa, tradução intersemiótica - de uma língua visual para uma língua escrita e a tradução etnocêntrica - estrangeirizar elementos da cultura surda para ouvinte. Isso ocorreu quando elementos, como as ENMs no discurso de Pimenta, foram mencionados pela alusão do texto escrito para a língua alvo.

O gráfico de Recursos Estilísticos da Tradução mostrou o resultado em dois aspectos básicos desse poema: primeiro, a incidência da “descrição que envolve a forma do grafema” e a “descrição que envolva a forma do grafema e relaciona a letra a palavra”.

Foi observado o aspecto material do texto, sua disposição, por intermédio do poema concreto e da ilustração em que o texto adere à forma das letras, da mesma forma que Libras é visual e o texto, em um primeiro momento, atinge esse sentido do ser humano, por meio desse recurso.

O conteúdo do texto continua a mensurar a forma da letra; isso ocorreu em todo o poema, quando a tradutora-pesquisadora aproveitou características acidentais da palavra para relacioná-las a letra, precisamente em 19% do poema foram utilizados os dois recursos.

As ilustrações contribuíram para a completude da tradução, pois permitem o desenvolvimento do olhar perceptivo da comunidade ouvinte. Esta precisará ser uma boa observadora para ser uma boa ilustradora de poemas, além de propciar uma versatilidade, já que o desenho é uma forma de comunicação e registro.

A presente pesquisa não pretende mostrar um modelo ou uma tradução perfeita para o poema, ao contrário, o objetivo é provocar mais pesquisas na área, provocar pesquisadores surdos e ouvintes, levantar criticas a respeito da acessibilidade nas escolas e apontar sugestões para a valorização da cultura e identidade das pessoas surdas.

O propósito é despertar a comunidade surda para criar mais obras literárias, incentivar pesquisas na area e enfatizar o talento e a criavidade dessas pessoas, além de fomentar mais pesquisas sobre questões e funções linguísticas das línguas de sinais, inclusive estudos estilísticos.

REFERÊNCIAS

ALBRES, N. A.; SANTIAGO, V. A. A. (Org.). **Libras em estudo**: tradução/interpretação. São Paulo: Feneis, 2012.

ALVEZ, C. A, Ferreira, J. R. P.; DAMAZIO, M. M. **Abordagem bilíngue na escolarização de pessoas com surdez**. Brasília: MEC, 2010.

ANGORAN, A. A. Tradução poética e teoria literária. **Cadernos de Tradução,** Florianópolis, v. 1, n. 1, 1996.

ATTAWER, J. **Translating brazilian poetry**: a blueprint for a dissenting canon and cross-cultural anthology. 2011. 246 f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução)– Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2011.

BACELAR, J. **Poesia visual**. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2001.

BARBARA, L.; CELANI, A. A. M. et al. **Gêneros orais e escritos**. Tradução Roxane Rojo e Glais Sales. Campinas: Mercado das Letras, 2004.

BARDARI, S. **A função dos dêiticos na organização dos textos**. Disponível em: <http:www.sersibardari.com.br/>. Acesso em: 28 ago. 2015.

BERMAN, A. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. 2. ed. Florianópolis: Copiart/ PGET-UFSC, 2012.

BRASIL. Presidência da República. **Decreto-lei nº 5.626 de 22 de dezembro de 2005.** Regulamenta a lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002, que dispõe sobre a língua brasileira de sinais - libras, e o art. 18 da Lei nº 10.098, de 19 de dezembro de 2000. Brasília, 2005.

CAMPELLO, A. R. S. et al. **Língua brasileira de sinais III**. 2009. (Licenciatura em Letras-Libras na Modalidade a Distância)-Centro de Comunicação e Expressão, a Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2009.

CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CANDIDO, A**. A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CAPOVILLA, F. C.; RAPHAEL, W. D.; MAURICIO, A. C. **Dicionário enciclopédico ilustrado trilíngue da língua de sinais brasileira**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

CASTRO, N. P. **A tradução de fábulas seguindo aspectos imagéticos da linguagem cinematográfica e da língua de sinais**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.

______. Pintor de A a Z (poema em vídeo). **Cadernos de Apoio e Aprendizagem LIBRAS - 1º ano** (canal Youtube)**.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r_6mB4DQnas> Acesso em: 02 fev. 2015.

CORREA, R. **A complementaridade entre língua e gesto na comunicação humana**. 2007. Dissertação (Mestrado)–Universidade Federal de Santa Catarina, Paraná, 2007.

DELISLE, J.; WOODWORTH, J. **Os tradutores da história**. Tradução Sérgio Bath. São Paulo: Ática,1998.

EFRON, D. **Gesture and environment**. New York: King.s Crown Press, 1941.

FELIPE, T. A. Sistema de flexão verbal na libras: os classificadores. In: CONGRESSO SURDEZ E PÓS-MODERNIDADE: NOVOS RUMOS PARA A EDUCAÇÃO BRASILEIRA, 1., Rio de Janeiro, 2002/ CONGRESSO INTERNACIONAL DO INES, 1., 2002, Rio de Janeiro/SEMINÁRIO NACIONAL DO INES, 7., 2002, Rio de Janeiro, 2002. **Anais...** Rio de Janeiro: INES, 2002.

______. Os processos de formação de palavra na libras. **ETD - Educação Temática Digital,** v. 7, n. 2, p. 200-217, 2006.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **O mini dicionário da língua portuguesa**. 8. ed. revista e atualizada do mini dicionário Aurélio. Curitiba: Positivo, 2010.

GEBARA, A. E. L. **A poesia na escola**. São Paulo: Cortez, 2012.

GESUELI, Z. **Estudos surdos**. Rio de Janeiro: Arara Azul, 2009.

GREGGERSEN, G.; SOUZA, S. X. **Pegadas e sinais interagindo em tradução**: aplicação de princípios normativos surdos em uma proposta de tradutória de um trecho de uma das obras de crônicas de Narnia de AC leves. Florianópolis: Congresso Nacional de Pesquisa em Tradução Interpretação de Libras e Língua Portuguesa. Brasil, 2012. Disponível em: <http://www.congressotils.com.br/anais/anais2012_busca.html> Acesso em: 02 fev. 2015.

HOEK, Leo. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: ARBEX, Márcia. **Poéticas do visível:** ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

HONORA, M.; FRIZANCO, M. L. E. **Livro ilustrado de língua brasileira de sinais:** desvendando a comunicação usada pelas pessoas com surdez. São Paulo: Ciranda Cultural, 2009.

JAKOBSON, R. **Aspectos linguísticos da tradução**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1975.

KARNOPP, L. B.; SILVEIRA, C. H. Literatura surda: análise introdutória de poemas em libras. **Nonada: Letras em Revista**, v. 2, p. 01-14, 2013.

LARANJEIRA, M. **Poética da tradução**. São Paulo: Edusp, 2003.

LIMA, A. C. C.; PESSOA, R. A. R.; SCHEMBERG, S. **Contribuições da literatura surda no desenvolvimento da subjetividade em crianças surdas**. Brasil: s.d. Disponível em: <http://portal.sme.prefeitura.sp.gov.br/Literatura-surda--Traducao-de-literatura--Material-didatico> Acesso em: jan. 2012.

MACHADO, F. A. **Simetria na poética visual na língua de sinais brasileira**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.

MARCUSCHI, L. A. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola, 2008.

MARQUES, R. R. **A experiência de ser surdo:** uma descrição fenomenológica. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **Introdução à estilística**. São Paulo: EDUSP, T. A. Queiroz (Ed), 2003.

MENDONÇA, C. S. S. **Classificação nominal em libras**. Brasília: Repositório Institucional Universidade de Brasília, 2012.

MIGLIARI, C. G. C. A tradução poética sob o ponto de vista do perspectivismo. **Revista da Universidade de São Paulo,** n. 10, p. 1, 2010.

MOREIRA, R. L. **Uma descrição da dêixis de pessoa na língua de sinais brasileira:** pronomes pessoais e verbos indicadores. 2007. Dissertação (Mestrado em Linguística)-Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências, Universidade de São Paulo, 2007.

MOURÃO, C. H. N. **Literatura surda:** produção cultural de surdos em língua de sinais. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011. Disponível em: <http://portal.sme.prefeitura.sp.gov.br/Literatura-surda--Traducao-de-literatura-Material-didatico>. Acesso em: 02 fev. 2015.

______. **Adaptação e tradução em literatura surda:** a produção cultural surda em língua de sinais. 2012. Disponível em: <http://seer.uniritter.edu.br>. Acesso em: 02 fev. 2015.

NÓBREGA, T. M. Transcriação e hiperfidelidade. **Cadernos de Literatura em Tradução**. 2006. Disponível em: <www.revistas.usp.br>. Acesso em: 06 fev. 2015.

OLIVEIRA, C. P. **Construções identitárias e representações culturais através da literatura surda**. Vitória: Congresso Nacional de Ciências Sociais, 2015.

PIVETTA, E. M. et al. Análise semiótica da língua de sinais. **Acta Semiótica,** Paraíba, v. 18, n. 2, 2013.

PRADO, S.; PEIXOTO, J. **Literatura visual**. Disponível em: <http://biblioteca.virtual.ufpb.br/publicacoes/view/110>. Acesso em: 09 fev. 2015.

QUADROS, R. M.; KARNOPP, L. B. **Língua de sinais brasileira**: aspectos linguísticos. São Paulo: Artmed, 2004.

______; PIZZIO, A. L.; REZENDE, P. L. F. **Língua brasileira de sinais I**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

______; SCHMIEDT. **Ideias para ensinar português para surdos.** Brasília: MEC, 2006.

REIS, P. **Poesia concreta**: uma prática intersemiótica. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 1988.

SÃO PAULO (Cidade). Secretaria Municipal de Educação. **Caderno de apoio aprendizagem:** libras 1º ano: programa ler e escrever/orientações curriculares. São Paulo: SME, 2012.

SILVA, A. A. **Traduzindo a linguagem poética musical oral para a língua brasileira de sinais?** - considerações sobre a transcrição do Hino de Teresina. Florianópolis: Congresso Nacional de Pesquisa em Tradução Interpretação de Libras e Língua Portuguesa. Brasil, 2010. Disponível em: <http://www.congressotils.com.br/anais/anais2010.html>. Acesso em: mar. 2015.

SILVA, A. G. Entre a tradução e a recriação: duas propostas para o trabalho com poesia no contexto de alunos surdos. **Revista Virtual de Cultura Surda**, 2015. Disponível em: <http://editoraararaazul.com.br/site/admin/ckfinder/userfiles/files/6%C2%BA%20Artigo%20para%20REVISTA%2015%20de%20ALESSANDRA%20GOMES%20DA%20SILVA.pdf>. Acesso em: fev. 2015.

SIMÕES, A. C. Tradução poética: o exercício da recriação. **Revista Discente do CELL**, n.1, v. 1, 2011.

SOUZA, Saulo Xavier de. Traduzibilidade poética na interface libras – português: aspectos linguísticos e tradutórios com base em “Bandeira Brasileira” de Pimenta (1999). In: QUADROS, Ronice Muller; STUMPF, Marianne (Org.). **Estudos surdos IV:** série pesquisas. Petrópolis, RJ: Arara Azul, 2009.

SUTTON-SPENCE, R.; KANEKO, M. **Introducing sign language literature**: folklore and creativity. London: Palgrave, 2016.

TRASK, L. **Dicionário de linguagem e linguística**. Tradução de Rodolfo Ilari. São Paulo: Contexto, 2004.

WEININGER, M. J.; SUTTON-SPENCE, R. Quando múltiplos olhares geram diferentes experiências de tradução ao português de um poema em libras: o caso de “Homenagem Santa Maria” de Godinho 2013. **Caderno de Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina,** v. 35, n. 2, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175968.2015v35nesp2p458> Acesso em: abr. 2015.

MICHELE BARBOSA

De A a Z,

a tradução de poema sinalizado em língua portuguesa

Ano 2022

www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br
@atenaeditora
www.facebook.com/atenaeditora.com.br

De A a Z,

a tradução de poema sinalizado
em língua portuguesa

Ano 2022